



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca  
in Italianistica  
ciclo XXXIII

Tesi di Ricerca

**Il ponte**  
Immagini, simboli, narrazioni

SSD: L-FIL-LET/14

**Coordinatore del Dottorato**

ch. prof. Daniele Baglioni

**Supervisore**

ch. prof. Alessandro Cinquegrani

**Dottorando**

Federico Rigamonti

Matricola 827668



# INDICE

Premessa	7
INTRODUZIONE. SULL'ATTRAVERSAMENTO DEL PONTE	19
1 <i>Il ponte</i> . Un racconto	19
2 <i>Il ponte</i> . Un racconto simbolico	23
3 <i>Il ponte</i> . Un racconto simbolico sulla condizione umana	26
4 <i>Attraversare</i> . Un problema di identità	30
5 Sostare sul ponte e venire al mondo	34

## Prima parte PONTI VERTICALI

1. MITO	41
1.1 Note sul pensiero simbolico	41
1.2 Sacro e profano	49
1.3 Simbologia assiale	53
1.4 Cristo	68
2. ESCATOLOGIA	79
2.1 Avesta	80
2.2 <i>Visiones</i> . Gregorio Magno e <i>Visio Pauli</i>	84
2.3 <i>Visiones</i> . Rielaborazione del <i>pons probationis</i>	95
3. VARIAZIONI SUL TEMA	103
3.1 <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>	105
3.2 <i>Il Cavaliere della carretta</i>	113

## Seconda parte PONTI ORIZZONTALI

1. RUDYARD KIPLING. IL SACRILEGIO DELLA TECNICA	127
1.1 Universi simbolici in conflitto	134
1.2 <i>Hybris</i> e colonialismo	137
1.3 Ponte come prodotto della tecnica	141
1.4 Peroo e il sacrilegio	146
1.5 Findlayson e la tecnica	152
1.6 Al cospetto degli dèi	154
2. PRIMO LEVI. L'UOMO E IL LAVORO	163
2.1 I costruttori di ponti all'opera	163
2.2 L'avventura umana nel mondo tecnologico	167
2.3 Tecnica e lavoro manuale	170
2.4 Tecnica come arte e forma di conoscenza	177

Terza parte  
PONTI DI PACE

1. IVO ANDRIĆ E IL MITO DEL PONTE	193
1.1 La leggenda del ponte sulla Drina	194
1.2 Mehemed Pascià	198
1.3 Ponte come luogo dell'essere	204
2. IDENTITÀ E ALTERITÀ	217
2.1 Dimensione spaziale	219
2.2 Pulsione securitaria	222
2.3 Porosità del ponte	230
2.4 Énard, il ponte, lo sguardo dell'Altro	236

Quarta parte  
PONTI DI GUERRA

1. CROLLI E COSTRUZIONI	247
1.1 Stari Most. <i>Killing memory</i>	248
1.2 La fine del ponte sulla Drina	255
1.3 <i>Per chi suona la campana</i> . Distruzione	260
1.4 <i>Il ponte a tre archi</i> . Conquista	274
2. <i>NEROBEFEHL</i> . RIMOZIONE	287
2.1 Speer e Osnabrugge	289
2.2 L'Io fascista di Hitler	293
2.3 Nevrosi e rimozione	300
EPILOGO. SULL'ATTRAVERSAMENTO DEL PONTE	305
1 Un ponte tra le torri	306
2 Baudrillard, Jameson o di un mondo che non comunica	310
3 <i>Attraversare</i> . Un problema di mondi	316
4 <i>Rumore bianco</i>	324
APPENDICE. <i>MAY YOU LIVE IN INTERESTING TIMES</i>	345
Bibliografia	359
Sitografia	394





## Premessa

In un articolo del 1927 dal titolo *E. Alcune nozioni sull'arte sintetica*, Vasilij Kandinskij si interrogava su quale fosse la parola adatta che potesse distinguere il XX secolo rispetto al precedente. L'Ottocento, secondo Kandinskij, era caratterizzato da un dualismo disgiuntivo di tipo *aut-aut* orientato a dividere e specializzare, interessato a classificare il mondo in criteri univoci e durevoli:

L'Ottocento fu caratterizzato quasi per intero da un lavoro più o meno tranquillo all'*ordine*. L'ordine era realizzato sulla base della separazione, della suddivisione. Nello stesso tempo la specializzazione divenne causa ed effetto. La specializzazione conduceva all'ordine, l'ordine alla specializzazione [...]. La specializzazione esige una scelta, una suddivisione e una separazione. [È] il segno dell'*aut-aut*. Queste due parole sono sufficienti a esaurire la definizione dell'Ottocento.<sup>1</sup>

Il Novecento sembra invece contraddistinto da un nuovo tipo di ordine: perciò, abbandonata la vecchia base dell'*aut-aut*, «raggiunge lentamente una nuova base, quella dell'*e*. Il XX secolo sta sotto il segno dell'*e*»,<sup>2</sup> unico termine di tensione capace di raccontare il caos del nuovo secolo:

il nuovo inizio consiste nel riconoscimento dei nessi. Ci si renderà conto sempre più chiaramente che non esistono problemi “speciali” che possano essere riconosciuti o risolti isolatamente, poiché in definitiva tutte le cose sono connesse e dipendono l'una dall'altra. La prosecuzione, dopo questo inizio, consisterà nello scoprire ulteriori nessi e nell'utilizzarli per realizzare il compito più importante che si ponga all'umanità: quello della sua evoluzione.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> V. KANDINSKIJ, *E. Alcune nozioni sull'arte sintetica*, in ID., *Tutti gli scritti. Dello spirituale nell'arte, scritti critici e autobiografici, teatro, poesie*, vol. II, a cura di Philippe Sers, traduzione italiana di Libero Sosio, Nilo Pucci, Brita e Enrico Chilò, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 275-276. L'articolo appare nella rivista olandese *i 10 Internationale Revue*, anno I, No. 1.

<sup>2</sup> Ivi, p. 276.

<sup>3</sup> Ivi, p. 280.

In questa particella congiuntiva si afferma tutta la necessità di una forma di coesistenza, un'accettazione del molteplice; si liberano da un lato la possibilità di indagare l'esistenza di nessi, legami, collegamenti, e dall'altro la sperimentazione dell'inclusione dell'altro da sé, della sintesi e, inevitabilmente, dell'ambivalenza. Nell'*e* si racchiudono tanto l'attraente quanto l'insidioso, il caos del mondo e la sua illusione di unità, così come i suoi limiti e la sua tensione verso l'illimitatezza, la percezione dei confini e la paura che ad essi è associata.<sup>4</sup>

Destorificato e ricondotto a una dimensione astratta, il paradosso dell'*e*, se potesse assumere una forma e poi trasformarsi in simbolo e metafora duplicandosi in una proliferazione di immagini e motivi ricorrenti, acquisterebbe l'aspetto di un ponte. Il ponte, infatti, è espressione del contatto e forma della comunicazione tra ciò che è distinto e separato. Il ponte ammette unicità e separazione al contempo, senza che questo implichi una condizione di isolamento, o di rottura tra le parti. Ancora, anche se la presenza di un ponte non implica una fusione totale tra le parti, al tempo stesso garantisce che non avvenga una scissione irreversibile tra esse. Il simbolo del ponte, in altri termini, ricorda all'uomo le difficoltà necessarie a superare la condizione dolorosa di isolamento tra sé e l'Altro. La sofferenza della separazione, l'esperienza conflittuale, l'attrazione verso l'ignoto, la volontà di superare, sono tutti fattori determinanti nella capacità umana di gettare un ponte che consentano la possibilità dell'incontro e della comunicazione. La presenza di un ponte, inoltre, collegando e creando una tensione dialettica tra due entità, può implicare la possibilità di una situazione conflittuale destinata ad esplodere: ponte infatti non equivale a immobilità ma piuttosto a movimento, cambiamento, progresso, e, soprattutto, incertezza.<sup>5</sup>

Ne *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro, per esempio, il «riconoscimento dei nessi» racchiuso dall'*e* si manifesta in maniera emblematica proprio attraverso la figura del ponte. Il protagonista Ivo Brandani, durante una vacanza in Scozia, si trova di fronte al *Forth Bridge*, un ponte ferroviario a sbalzo costruito nel 1890 vicino Edimburgo:

[Ivo] resta a lungo a guardare il Ponte, poi si mette a passeggiare su e giù lungo la banchina di pietra, gettando ogni tanto un'occhiata alla struttura che da quel punto gli appare in vertiginoso scorcio

---

<sup>4</sup> Cfr. U. BECK, *L'era dell'e*, traduzione italiana di Daniela Roso, Trieste, Asterios, 2000.

<sup>5</sup> Cfr. R. GORDON, *Bridges. Metaphor for Psychic Processes*, London, Karnac Books, 1993.



prospettico contro un primo accenno di tramonto fumoso e sbiadito, che a questa latitudine durerà ore. È una sensazione che non ha mai provato prima, è come se la vista di quella cosa gli riesca insostenibile, come fosse decisa a rivelargli, con le buone o con le cattive, qualcosa che prima non ha mai appreso, qualcosa di semplice e decisivo.<sup>6</sup>

Colto da «un senso di inspiegabile commozione»,<sup>7</sup> Ivo appunta alcune riflessioni nel suo taccuino: «non tutto ciò che sembra portare a sintesi due opposti, lo fa davvero e soprattutto non sempre è sufficientemente solido da saper resistere ad ogni forma di attacco. Questo ponte è un dispositivo che definisce la soluzione di una tensione secolare». <sup>8</sup> Ivo è folgorato dalla visione del *Forth Bridge*, è una rivelazione, perché capisce che il ponte rappresenta la dimostrazione della sintesi degli opposti, un meccanismo per riuscire a comprendere il funzionamento del pensiero stesso:<sup>9</sup>

L'attività di collegamento/separazione coincide col pensare, è pensiero, si dice Ivo e prosegue con la sua speculazione: “Quando pensiamo, non facciamo che smontare e rimontare continuamente dati finché non vi troviamo un senso: la filosofia è incessantemente questo... Lo è in modo argomentativo, talvolta anche solo intuitivo, approssimativo, poetico [...]. Anche la scienza è continuo smontaggio/rimontaggio/acquisizione di dati, ma nel senso dell'esattezza, della riproducibilità [...]. Tra scienza e fare c'è la tecnologia e prima di questa c'è la volontà di fare. Allora... Solo nella tecnologia, nell'opera concreta, si realizza materialmente l'attività del pensiero filosofico – collegare ciò che è separato e viceversa”.<sup>10</sup>

La «dura lezione»<sup>11</sup> impartita dal *Forth Bridge* convincerà Ivo a farsi costruttore di ponti per affrontare il caos del suo tempo; Ivo abbandonerà la facoltà di filosofia per diventare ingegnere: «si convince che la forma di pensiero più alta, astratta, e contemporaneamente la più concreta e visibile, percorribile, utile, è quella del *pontifex*,

---

<sup>6</sup> F. PECORARO, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013, p. 290.

<sup>7</sup> Ivi, p. 285.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 289-290.

<sup>9</sup> Cfr. E. CARBÉ, «*Ponte e Porta*»: spazi di transito nella narrativa di Francesco Pecoraro, in S. SGRAVICCHIA, M. TORTORA (a cura di), *Geografie della modernità letteraria. Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD 10-13 giugno 2015*, vol. II, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 563-570.

<sup>10</sup> F. PECORARO, *La vita in tempo di pace*, cit., pp. 281-282.

<sup>11</sup> Ivi, p. 291.

cioè del costruttore, del facitore, di ponti, del superatore di dis-continuità, reali & [sic] incontestabili». <sup>12</sup>

Nel romanzo di Pecoraro a fungere da filtro tra Ivo e il *Forth Bridge* è la lettura di un breve ma fecondo saggio di Georg Simmel, intitolato *Ponte e porta*:<sup>13</sup> secondo Simmel la percezione del mondo esterno assume, per l'uomo, due possibili configurazioni antitetiche, ovvero «la totalità organica e interdependente di un cosmo oppure l'assoluta separazione tra gli elementi naturali». <sup>14</sup> Si tratta del nucleo concettuale a partire dal quale si articola *Ponte e porta*, dove si può leggere che

Astraendo due cose dalla imperturbata situazione della natura, per designarle come «separate», noi le abbiamo già nella nostra coscienza riferite l'una all'altra, le abbiamo distinte entrambe, insieme, nei confronti di tutto ciò che sta loro in mezzo. E viceversa: noi sentiamo come collegato, soltanto ciò che abbiamo in precedenza e in qualche modo isolato. Le cose devono essere prima divise l'una dall'altra, per essere poi unite. Dal punto di vista pratico come da quello logico, sarebbe senza senso legare ciò che non era diviso, ancor più: ciò che in qualche senso non rimane ancora diviso. <sup>15</sup>

Proprio nel ponte, secondo Simmel, si racchiude ed esprime il grandioso tentativo umano di mediazione tra termini contraddittori, la manifestazione della sintesi non conciliatrice degli opposti. Una sintesi che, pur fissandosi nella forma del ponte, «vive della stessa tensione, della stessa lotta che prepotentemente emerge dall'opposizione vita-forma»<sup>16</sup> non riuscendo perciò a sciogliere la tensione in maniera definitiva, rivelando invece la perenne inafferrabilità della vita, le contraddizioni e le aporie che la abitano. Il ponte, inoltre, scrive ancora Simmel, «diventa un valore estetico quando [...] porta a compimento l'unione del separato non solo nella effettualità e per la soddisfazione di fini

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 282.

<sup>13</sup> *Ponte e porta* è anche il titolo del capitolo centrale in cui Ivo visita il ponte. «Tutto ebbe origine a seguito della lettura dei saggi di estetica di Simmel, e in particolare [...] il per me fondamentale saggio intitolato *Ponte e porta*. All'inizio di questo scritto Simmel fa alcune affermazioni basilari: “[...] In senso immediato, come in senso simbolico, in senso corporeo, come in senso spirituale, siamo noi, in ogni momento, coloro i quali separano ciò che è collegato e collegano ciò che è separato”. Credo che in queste righe sia racchiuso – con sintesi stupefacente, il senso ultimo di quell'attività che chiamiamo pensiero» F. PECORARO, *Camere e stanze*, in ID., *Questa e altre preistorie*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 39.

<sup>14</sup> M. VOZZA, *Le forme del visibile. Filosofia e pittura da Cézanne a Bacon*, Bologna, Pendragon, 1999, p. 43.

<sup>15</sup> G. SIMMEL, *Ponte e porta*, in ID., *Saggi di estetica*, traduzione italiana di Massimo Cacciari e Lucio Perucchi, introduzione e note di Massimo Cacciari, Padova, Liviana, 1970, p. 3.

<sup>16</sup> E. FRANZINI, M. MAZZOCUT-MIS, *Breve storia dell'estetica*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 70.

pratici, ma la rende anche immediatamente visibile»:<sup>17</sup> il ponte quindi costituisce la sua estetica in rapporto alle sponde tra le quali è eretto, misura il paesaggio e lo completa, integrandolo. Ma questo avviene solo se lo spazio che si pone tra le rive ha caratteristiche tali da farle cogliere come *separate*; in caso contrario, il ponte, assumendo dimensioni proprie, diventa un'entità a sé stante mentre le sponde, così lontane, sembrano scomparire o darsi solo in funzione del ponte. Si pensi, ad esempio, all'iconica locandina del film *Manhattan* (1979), che ritrae Woody Allen e Diane Keaton seduti su una panchina. I due, ripresi di spalle, sono rivolti verso il *Queensboro bridge* – il ponte che collega Manhattan e il Queens, che compare silenzioso e imponente, quasi senza tempo nella resa in bianco e nero della locandina. Il ponte, isolato completamente dalle due sponde, fa così la sua irruzione come un vero e proprio “oggetto geografico”, rubando la scena alla coppia di protagonisti.

Presenti in ogni tradizione folclorica, miti, favole e leggende relative alla costruzione del ponte hanno contribuito ad elaborare l'universalità del suo significato, mentre la volontà umana di riunire ciò che l'atto della creazione originaria aveva diviso, per esempio, lo ha arricchito di una sfumatura ambivalente, riflettendo tanto l'ambizione dell'uomo di creare dei legami quanto la sua paura di sfidare la volontà soprannaturale. Non sorprende quindi che nella tradizione delle culture più diverse il desiderio di collegare come per magia la terra al cielo, il regno umano a quello sovraumano, compaia con tanta insistenza. Ne è un facile esempio il ponte rappresentato dall'arcobaleno: tradotto all'interno della mitologia norrena come un collegamento tra la terra e il Valhalla, nell'*Antico Testamento* ricorre come simbolo dell'alleanza tra Dio e l'uomo, e simili esempi si possono ritrovare anche all'interno dei *Veda* induisti.<sup>18</sup> L'universalità dell'immagine del ponte può suggerire che esista un certo tipo di consapevolezza, nell'uomo, riguardo al fatto che l'esistente è il risultato di processi dialettici sempre in divenire. Adattandosi in maniera plastica alle svariate contingenze in cui i suoi significati

---

<sup>17</sup> G. SIMMEL, *Ponte e porta*, cit., p. 4.

<sup>18</sup> Cfr. D. L. COOMARASWAMY, *The Perilous Bridge of Welfare*, «Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. 8, n. 2, August 1944, pp. 196-213. Il tema del ponte all'interno della tradizione è psicologicamente complicato anche a causa del gesto sacrilego che ne determina la costruzione, derivato dal fatto inevitabile di dover intaccare la terra e le acque per la costruzione del ponte: due violazioni – una inerente alla sacralità dell'acqua che il ponte dovrà varcare, l'altra riguardo al sacrilegio delle sue fondazioni – che Anita Seppilli ha analizzato con attenzione nel saggio del 1977 intitolato *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*. Dal terrore del sacrilegio, dunque, la necessità di rituali e sacrifici compensatori per mettere in sicurezza la costruzione del ponte, senza i quali la struttura sarebbe destinata a crollare.

vengono declinati, infatti, il tema del ponte è caratterizzato da una significativa persistenza nell'immaginario collettivo. Nato idealmente a partire dalla necessità primordiale di collegare ciò che è separato, il ponte non appartiene pertanto a un patrimonio culturale riconducibile a scenari temporali o geografici determinati, ma si definisce piuttosto come una costante, un simbolo ricorrente che riesce ad attraversare in maniera trasversale i sistemi concettuali e le forme espressive del pensiero umano.

Oggetto di studio di questo lavoro è dunque il tema del ponte, indagato alla luce delle varie declinazioni dei suoi significati. In quanto analisi comparata di un tema in letteratura,<sup>19</sup> il lavoro si costituisce lungo due direttrici metodologiche tra loro interconnesse: come studio della figura del ponte in opere individuali da un lato, e come studio della dinamica del tema all'interno dell'immaginario dall'altro.<sup>20</sup> La scelta di un modello genealogico ha fornito la possibilità di poter affrontare la complessità di un tema tanto radicato nelle forme espressive della tradizione quanto potenzialmente declinabile all'infinito, tracciando una linea entro la quale articolare la ricerca: non tanto, dunque, il ponte come inizio e archetipo, con il rischio di piegare l'indagine a un'ontologia privata di eventi, impermeabile a variazioni sul tema in quanto *già* data, e dunque interessata alla ricerca della ripetizione del simile, del medesimo, di ciò che si propone come sempre uguale a se stesso. Al riscontro tautologico di qualcosa di antico all'interno di ciò che si presenta come nuovo, si è preferito invece cercare qualcosa di inedito nella sopravvivenza

---

<sup>19</sup> La spinosa questione che ruota intorno alla definizione e alle caratteristiche di un tema è di lunga data, e non è mai stata veramente sciolta in maniera omogenea: basti pensare che dal classico *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando (1993) a *L'incontro e il caso* di Romano Luperini (2007), passando per *Treni di carta* di Remo Ceserani (1993) e *L'altro e lo stesso* di Massimo Fusillo (1998), la maggior parte degli studi in questo ambito ha preferito concentrarsi concretamente su temi particolari, piuttosto che affrontare in maniera univoca e dettagliata il problema teorico della definizione di tema. Per una panoramica delle problematiche terminologiche in Italia e una ricognizione storica sulla critica tematica si rimanda a C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985; ID., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993; D. GIGLIOLI, *Tema*, Scandicci, La nuova Italia, 2001; R. LUPERINI, *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, «Allegoria», XV, n. 44, maggio-agosto 2003, pp. 114-122. Cfr. anche l'introduzione di Giulio Iacoli in ID., *Luci sulla contea. D'Arzo alla prova della critica tematica*, Modena, Mucchi Editore, 2017, e il numero 58 della rivista *Allegoria*, in particolare: C. BERTONI, *Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili*, «Allegoria», XX, n. 58, luglio-dicembre 2008, pp. 9-24; R. CESERANI, *Il punto sulla critica tematica*, «Allegoria», XX, n. 58, luglio-dicembre 2008, pp. 25-33; M. DOMENICHELLI, *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, «Allegoria», XX, n. 58, luglio-dicembre 2008, pp. 34-48. D. GIGLIOLI, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, «Allegoria», XX, n. 58, luglio-dicembre 2008, pp. 49-60; P. PELLINI, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria», XX, n. 58, luglio-dicembre 2008, pp. 61-83; M. LEFEVRE, *Tema e motivo nella critica letteraria*, «Allegoria», XV, n. 45, settembre-dicembre 2003, pp. 5-22.

<sup>20</sup> Cfr. M. DOMENICHELLI, *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, «Allegoria», XX, n. 58, luglio-dicembre 2008, pp. 34-48.

dell'antico. E perciò il tema del ponte inteso come processo e sopravvivenza, la cui origine è da intendersi dissolta in una temporalità sempre storica e pertanto discontinua e ogni volta diversa da se stessa.<sup>21</sup> Rispetto al problema della persistenza e alla migrazione di una tale immagine primordiale, allora, il ponte è stato letto non come archetipo innato ma come reazione «mimica prima che mimetica al disorientamento umano di fronte alla minaccia del caos naturale».<sup>22</sup> L'immagine del ponte, cioè, quale frammento di un passato che collide con l'adesso storico, che viene costruita tramite un duplice movimento nel tempo in cui l'essenza del passato non è contenuta in sé ma diventa «profezia del presente»<sup>23</sup>. È il concetto di “immagine dialettica”, così come elaborato da Walter Benjamin:

non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio.<sup>24</sup>

Perché, come ha ricordato Daniele Giglioli, la vita dell'immagine è data dalla e nella sua posterità, e la sua genesi – scaturita di fronte al pericolo di regresso all'informe ed elaborata come reazione alla presenza del mondo esterno – scaturisce dal trauma, là dove «il fondamento della traumaticità del trauma, ha insegnato Freud, non è tanto il suo essere accaduto, ma piuttosto il suo essere stato rimosso e poi ricordato, che si tratti di un evento reale o di una fantasia patogena».<sup>25</sup>

Da qui l'importanza che l'immaginario – grazie ai suoi tentativi di presentificare e dare forma all'immagine del ponte – riveste in questo studio. Immaginario, del resto, che è possibile considerare rilevante proprio in virtù della metodologia utilizzata per questo

---

<sup>21</sup> Cfr. D. GIGLIOLI, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, cit.

<sup>22</sup> Ivi, p. 56.

<sup>23</sup> Ivi, p. 57.

<sup>24</sup> W. BENJAMIN, *Appunti e materiali*, in ID., *Opere complete. I «passages» di Parigi*, vol. IX, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, traduzioni italiane di Renato Solmi, Antonella Moscati, Massimo De Carolis, Giuseppe Russo, Gianni Carchia, Francesco Porzio, Torino, Einaudi, 2000, p. 516.

<sup>25</sup> D. GIGLIOLI, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, cit., p. 57.

lavoro: quella della critica tematica. Una disciplina che nel corso del tempo si è vista rivolgere a più riprese accuse di passatismo e scarsa applicazione teorica, godendo di cattiva fama in particolare nei decenni in cui formalismo e strutturalismo dominavano la teoria letteraria.<sup>26</sup> Lo studio tematico, secondo i detrattori, perdeva cioè di vista l'aspetto formale della letteratura, finendo per occuparsi di questioni di natura extra letteraria – di tipo ideologico o sociale, per esempio, marginalizzando la specificità dell'opera letteraria. Tuttavia, negli ultimi decenni si è assistito al ritorno di un forte interesse per gli studi tematici,<sup>27</sup> e anche se fosse vero che il prezzo di questo ritorno è coinciso con un regresso in termini di raffinatezza delle procedure metodologiche, come scrive Giglioli, forse questo è avvenuto in cambio di una nuova volontà di forzare la critica nel pronunciarsi sui rapporti tra letteratura e realtà:

se è vero che c'è nell'approccio "tematico" qualcosa di regressivo rispetto alla sofisticatezza delle analisi formali cui ci aveva abituato la migliore critica del Novecento, è perché esso ci riporta in qualche modo indietro, al bivio da cui si dipartono (o forse confluiscono) linguaggio e mondo, testo e contesto, enunciato e referente. Ci riporta, più precisamente, a ciò che letteratura e cultura hanno in comune.<sup>28</sup>

Da ciò deriva la centralità che l'immaginario riveste all'interno di questo studio e, in generale, negli studi di critica tematica:

un concetto cerniera, che articola il letterario, il culturale e il sociale.  
Dove la letterarietà e l'ideologia dividono, l'immaginario unisce,

---

<sup>26</sup> Famosa, in questo senso, la battuta di Roman Jakobson, che disprezzava a tal punto la ricerca tematica etichettandola come "critica del cavallo", riferendosi a quelle interminabili – e spesso inutili – raccolte e classificazioni di dati grezzi in voga presso la critica positivista di fine Ottocento (il tema del cavallo, il tema dei cavalieri, nella poesia, nei romanzi cortesi e via dicendo). È noto anche il giudizio di Benedetto Croce, che attaccava le ricostruzioni genealogico-documentarie della ricerca tematica, interessata, a suo dire, al solo passaggio del "materiale" che concorre alla costruzione dell'opera letteraria: «Non vi ha studio più arido delle ricerche di questa fatta: e dedicarsi esclusivamente il cervello si stanca e prova come il senso del vuoto [...]. Da che tale aridità? Da che il senso del vuoto? Gli è che queste ricerche sono di mera erudizione, e non si prestano mai ad una trattazione organica. Esse non ci conducono mai, da sole, a comprendere un'opera letteraria, non ci fanno penetrare mai nel vivo della creazione artistica [...]. I libri, che si tengono strettamente in quest'ordine di ricerche, prendono, di necessità, la forma del catalogo o della bibliografia, talvolta celata alla meglio dall'abilità e dal brio dello scrittore. Manca – e non può non mancare – lo studio del momento creativo, che è quello che davvero interessa la storia letteraria ed artistica» B. CROCE, *La "letteratura comparata"*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», I, n. 1, 1903, p. 78.

<sup>27</sup> *The return of thematic criticism* è anche il titolo di un'importante raccolta di saggi teorici a cura di Werner Sollors (Cambridge-London, Harvard University Press, 1993).

<sup>28</sup> D. GIGLIOLI, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, cit., p. 49.

accomuna, individua nessi, stabilisce paralleli. Suo compito è censire le invarianti, le costanti, le ricorrenze, nel tempo, nello spazio, tra i generi, tra i media.<sup>29</sup>

Un primo vantaggio nell'uso dell'approccio tematico è consistito pertanto nella libertà di sconfinare nel territorio dell'immaginario, a cui è conseguita poi la possibilità di indirizzare l'analisi direttamente sugli argomenti dei testi presi a modello. Concentrandosi sul tema del ponte, l'analisi tematica ha permesso inoltre di considerare in chiave comparatistica le opere oltre i loro confini nazionali, e al di là di una rigida cesura cronologica, consentendo passaggi e rimandi fra letterature diverse. Tutto ciò, sembra evidente, ha dotato questo lavoro di una spiccata impostazione interdisciplinare, che ha guidato la ricerca dei significati del ponte oltre le consuete separazioni tra gli ambiti di studio, collocandoli in una dimensione più articolata.

Alla luce di queste precisazioni di metodo, considerando tanto lo studio dei testi che hanno trattato il tema del ponte quanto le riflessioni condotte attorno all'immaginario che lo ha rielaborato, questo lavoro è stato impostato assecondando una costruzione binaria. Si è cioè deciso di concentrare il focus dell'indagine affrontando ogni volta un aspetto del ponte seguendo due prospettive tra loro antitetiche, con lo scopo di far emergere la ricchezza dei significati del ponte e metterne al contempo in luce le ambiguità. Per poter affrontare la complessità del tema, perciò, si è scelto di strutturare la tesi attorno a due sezioni principali, a loro volta suddivise in due parti, dotandola inoltre di un capitolo di apertura e uno di chiusura.

Senza offrire un percorso di tipo strettamente cronologico, i capitoli che compongono la prima parte della prima sezione propongono una ricognizione dei significati che il pensiero mitico ha attribuito alla figura del ponte, fornendo un compendio di immagini, miti e figurazioni letterarie. La riflessione condotta in questi capitoli è interessata a mettere in luce la natura "verticale" del ponte, ovvero la sua particolare funzione di tramite tra il mondo umano e quello extraumano così come concepita dal pensiero religioso, alla ricerca di un collegamento tra la caducità della vita umana e la possibilità di redenzione eterna. Questi significati sono indagati, nel primo capitolo, attraverso la dicotomia tra i caratteri del sacro e del profano, la simbologia assiale e la metafora di Cristo, inteso come ponte tra Dio e l'uomo. Il secondo e il terzo

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 50.

capitolo sono dedicati, rispettivamente, alla fortunata tradizione del ponte all'interno del genere letterario delle *visiones* altomedievali – attraverso una panoramica dei testi che si sono sviluppati a partire dalla *Visio Pauli* e dai *Dialoghi* di Gregorio Magno – e alla sua elaborazione nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna e nel *Cavaliere della carretta* di Chrétien de Troyes.

La seconda parte della prima sezione indaga invece il processo di risemantizzazione del tema del ponte nel momento del passaggio alla modernità, attraverso la specola del problema della tecnica e della cosiddetta “eclissi del sacro”. Il primo capitolo vuole rendere conto della problematica di questa transizione per mezzo dell'analisi di un racconto di Rudyard Kipling, dedicato alla costruzione di un ponte in India ad opera dell'Impero britannico. Il secondo capitolo, invece, analizzando alcuni testi di Primo Levi, cerca di mettere in luce il significato del ponte filtrato attraverso il pragmatismo dei suoi personaggi.

La seconda sezione della tesi cerca di sviluppare una riflessione sulla valenza del ponte rispetto ai contesti di armonia e a quelli caratterizzati dalla presenza di tensioni conflittuali, realtà inconciliabili che determinano una significativa discrepanza nella lettura e nell'elaborazione concettuale del ponte. Il ponte è per definizione un elemento di congiunzione, il simbolo di una connessione che rende coesa una società, o, meglio, un insieme composito di comunità: si tratta dell'immagine che fa da sfondo al romanzo di Ivo Andrić *Il ponte sulla Drina*, la cui analisi è al centro della prima parte di questa sezione. Le considerazioni elaborate a partire da questo romanzo vengono quindi estese e ramificate nell'età contemporanea, dove alla luce dell'inclusione tra comunità messa in campo dal simbolo del ponte viene concessa particolare attenzione alla “pulsione securitaria” dell'uomo, intenzionato ad erigere barriere, a rifuggire l'alterità.

La seconda parte della seconda sezione si concentra invece sul rovesciamento dei valori emersi nella parte precedente, fornendo una lettura del ponte inteso come punto infiammabile nella logica delle tensioni etniche e dei conflitti armati. Il primo capitolo propone alcune considerazioni sulla natura della distruzione dello *Stari Most* durante la guerra in Bosnia nel 1993, e una lettura di *Per chi suona la campana* di Ernest Hemingway. Inoltre, attraverso il romanzo de *Il ponte a tre archi* di Ismail Kadare, cerca di mettere in luce le velleità di conquista che possono accompagnare l'erezione di un ponte, celate sotto la falsa retorica di una narrazione popolare manipolata dal potere. Il



secondo capitolo indaga le motivazioni che risiedono alla base della distruzione di un ponte, seguendo l'ipotesi che da un lato queste abbiano a che fare con un processo di rimozione nell'inconscio del soggetto, e dall'altro con una sua particolare formazione identitaria, che Klaus Theweleit ha denominato "Io-corazza". Queste ipotesi vengono messe alla prova analizzando la figura di Adolf Hitler, il quale, di fronte all'inarrestabile avanzata sovietica, con l'emanazione del *Befehl betreffend Zerstörungsmaßnahmen im Reichsgebiet* ("Decreto sulle demolizioni nel territorio del Reich") era intenzionato a radere al suolo ogni ponte tedesco.

Infine, i due capitoli che aprono e chiudono la tesi analizzano gli attraversamenti esistenziali e metaforici che avvengono tramite il ponte. Transitare sul e per mezzo del ponte rappresenta la quintessenza della sua forma e della sua funzione, e stare su di esso, in sospeso tra due sponde che ne delimitano l'origine e la destinazione, può essere paragonato alla condizione di precarietà esistenziale avvertita dall'uomo. Il primo capitolo, quindi, a partire da alcuni spunti contenuti nella poetica kafkiana, indaga la particolare sovrapposizione della condizione umana all'attraversamento metaforico del ponte, sviluppando una riflessione sulle problematiche del *transitare* nel periodo di crisi culturale di inizio Novecento. L'ultimo capitolo riprende questa analisi, collocandola nel periodo della postmodernità. Affrontando le teorizzazioni di Jean Baudrillard e Fredric Jameson compiute attorno allo statuto del postmoderno, viene proposta una lettura di *Rumore bianco* di Don DeLillo, la cui analisi ha lo scopo di illustrare le differenze che regolano la problematica di attraversare un ponte tra il periodo modernista e quello postmoderno. L'appendice, infine, partendo dal rapporto tra Venezia e la città cinese di Suzhou, affronta il tema del ponte nell'opera *RE-SEARCH* dell'artista Fei Jun, presentata alla 58° edizione della Biennale d'Arte di Venezia nel 2019.

Alcuni testi sul ponte, così come diversi spunti di riflessione a riguardo, sono debitori dell'importante *Figure del ponte. Simbolo e architettura* di Alberto Giorgio Cassani, a cui va riconosciuto il merito di essersi addentrato per primo in un tema tanto vasto quanto complesso, riuscendo felicemente a tracciare un percorso convincente. È in parte grazie a *Figure del ponte*, o, meglio, grazie a come Cassani è riuscito a intrecciare e a impostare strutturalmente i risultati della sua ricerca, che questo lavoro ha potuto trovare un terreno solido a partire dal quale svilupparsi in autonomia.



## INTRODUZIONE. SULL'ATTRAVERSAMENTO DEL PONTE

«Non è pigrizia, cattiva volontà, goffaggine [...] ciò che finora mi ha fatto fallire, o non mi ha nemmeno lasciato fallire tutte le mie cose: la vita familiare, l'amicizia, il matrimonio, la professione, la letteratura, ma è la mancanza del terreno sotto i piedi [...]. Di ciò che occorre per vivere non ho, a quel che mi risulta, portato con me quasi nulla, ma soltanto l'umana debolezza comune a tutti [...]. Ho affrontato gagliardamente quanto c'era di negativo nel mio tempo, cui mi sento molto vicino, e che non ho il diritto di combattere, ma in un certo senso, di rappresentare. Non ho ereditato alcuna parte, invece, dello scarso patrimonio positivo del mio tempo, o di quelle punte così esasperatamente negative da convertirsi addirittura in positive [...]. Io sono fine o principio».

F. KAFKA, *Quarto quaderno*, in ID., *Confessioni e diari*

### 1. *Il ponte*. Un racconto

Nel 1917 Franz Kafka ha scritto un breve e denso racconto intitolato *Il ponte*. Il testo inizia in questo modo:

Ero rigido e freddo, ero un ponte, stavo sopra un abisso. Di qua avevo le punte dei piedi, di là avevo confitto le mani, e mi tenevo rabbiosamente aggrappato all'argilla friabile. Da una parte e dall'altra mi si agitavano le falde della giacca. In fondo rumoreggiava il gelido torrente popolato di trote. Nessun turista si smarriva fino a quelle impervie altezze, il ponte non era ancora registrato nelle carte topografiche. Così me ne stavo e aspettavo. Dovevo aspettare.<sup>1</sup>

Il racconto di Kafka, come si vedrà, presenta nel suo insieme tre fattori che possono essere ricondotti rispettivamente all'interno del dominio dell'aspettativa, dell'esperienza e del fallimento.<sup>2</sup> Analizzati insieme, questi aspetti possono fornire una chiave di lettura

---

<sup>1</sup> F. KAFKA, *Il ponte*, in ID., *Durante la costruzione della muraglia cinese*, in *Racconti*, traduzione italiana e cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1970, p. 381.

<sup>2</sup> B. L. SPAHR, *Franz Kafka. The Bridge and the Abyss*, «Modern Fiction Studies», vol. 8, n. 1, Spring 1962, pp. 3-15, p. 7. Questo capitolo segue, in parte, l'interpretazione avanzata da Spahr.

per il breve scritto di Kafka e, in senso lato, per la condizione umana che il ponte simboleggia.

Il primo momento è quello dell'aspettativa, in cui il ponte è in uno stato di attesa ancora non ben definita. In questa fase la condizione di isolamento in cui avviene la vicenda viene enfatizzata e resa surreale da Kafka: vocaboli come «rigido», «freddo», «abisso», «gelido» vengono controbilanciati da termini come «falde della giacca», «turista», «carte topografiche», che accostati tra loro creano una situazione contraddittoria. A dominare questa situazione è soprattutto uno stato di tensione: i muscoli dell'uomo-ponte sono infatti contratti, sotto sforzo, e le mani e i piedi penetrano «rabbiosamente» nelle due sponde entro le quali è collocato il ponte. La dinamica delle forze è a tutti gli effetti quella di un ponte sospeso, di cui proprio l'essere collocato sopra uno spazio *vuoto* rappresenta la caratteristica che ne determina la vera natura. Si tratta del resto di uno stato di tensione irrisolta e apparentemente irrisolvibile – perché imprescindibile, dal momento in cui è determinante nel mantenimento dell'equilibrio dell'essere stesso – che caratterizza in misura più o meno marcata tutti i personaggi kafkiani, per i quali la vita stessa sembra consistere in una condizione di attesa estenuante dove il tempo misura arbitrariamente la durata della loro sofferenza. I personaggi di Kafka abitano l'attesa, aspettano un'esperienza che non verrà, come nel caso dell'agrimensore K. ne *Il castello*, il quale attende inutilmente una convocazione e il riconoscimento del proprio status lavorativo da parte di un'autorità che, pur vincolando K., non soddisferà mai queste richieste.<sup>3</sup> O come nel caso della parabola dell'uomo di campagna contenuta ne *Il processo*, dove il protagonista cerca di ottenere l'ingresso alla legge ma non ha il coraggio di sfidare la guardia che ne vigila la porta, e dopo «giorni e anni»<sup>4</sup> passati in attesa seduto fuori dall'ingresso, quando ormai l'uomo di campagna sta morendo, la guardia gli dice: «questo ingresso era destinato soltanto a te. Ora vado a chiuderlo».<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Sul personaggio di K. ritorneremo alla fine di questo capitolo. Ervino Pocar nella premessa ai *Romanzi di Kafka* nella collana de i Meridiani Mondadori riporta a proposito un commento di Max Brod sul finale de *Il castello*: «“Kafka” dice Brod “non scrisse un capitolo finale. Ma una volta, a mia richiesta, mi disse come il romanzo doveva terminare. Il sedicente agrimensore ottiene soddisfazione, almeno in parte. Continua a lottare, ma muore di sfinimento. Mentre gli abitanti del villaggio sono radunati intorno al suo letto di morte, dal Castello scende la decisione che non concede a K., è vero, alcun diritto di abitare nel villaggio,... ma in considerazione di talune circostanze gli permette di viverci e lavorare [...]”» E. POCAR, *Premessa* a F. KAFKA, *Romanzi*, a cura di Ervino Pocar, traduzione italiana di Anita Rho, Milano, Mondadori, 1969, p. XVIII.

<sup>4</sup> F. KAFKA, *Il processo*, cit., p. 519.

<sup>5</sup> Ivi, p. 520.

Dopo un lasso di tempo indefinibile dunque, finalmente giunge l'esperienza che il ponte stava aspettando:

Una volta, era verso sera – la prima? La millesima? Non so –, i miei pensieri erano sempre confusi e giravano in tondo. Verso sera, d'estate, il torrente scrosciava più buio, udii un passo d'uomo. A me, a me! stenditi, ponte, mettiti in posizione, trave senza spalletta, reggi colui che ti è affidato.<sup>6</sup>

È il momento della prova, il motivo stesso per cui il ponte esiste. La tensione e l'attesa svaniscono al cospetto del compito e della responsabilità che sono richiesti al ponte: permettere il transito sulla sua superficie. Così, dopo la tensione di un'attesa infinita, senza tempo, si avvicina qualcuno. Ma non sarà l'esperienza che il ponte si aspettava: invece di un attraversamento sereno reso possibile dalla collaborazione tra il ponte e la *cosa* a cui il ponte deve permettere il transito,<sup>7</sup> arriva uno sconosciuto<sup>8</sup> che «with an almost fastidious sadism, the last nice detail of the now pointed suspense, [...] arranges the coat-tails upon the body, the irony of absurdity, the meticulous arrangement of the corpse in its coffin».<sup>9</sup> Come a presagire la fine dolorosa che verrà, in un primo momento lo sconosciuto percuote il ponte con la punta di ferro – «quello venne, mi percosse con la punta ferrata del bastone [...]. Infilò la punta nei miei capelli folti e ve la lasciò a lungo»<sup>10</sup> – per poi compiere un salto direttamente sulla sua schiena: «mi balzò in mezzo al corpo a piedi pari. Rabbrividii per un dolore lancinante, ignaro di tutto».<sup>11</sup> È questa l'esperienza che il ponte aspettava? Tutta la sua attesa e i suoi preparativi sembrano essere stati inutili, e l'illusione di aver trovato un senso al proprio compito è destinata a svanire. Tuttavia, l'amarezza e il dolore fisico non sono sufficienti a impedire al ponte di voler sapere, di capire. Ed è proprio il desiderio di voler sapere e conoscere che diventa concausa e parte integrante del fallimento: «mi girai per vederlo. Un ponte che si volta! Non mi ero ancora voltato che già precipitavo».<sup>12</sup> La speranza di essere in grado di

---

<sup>6</sup> F. KAFKA, *Il ponte*, cit., p. 381.

<sup>7</sup> «Pareggia insensibilmente il suo passo incerto, ma se vacilla, fatti conoscere e come una divinità montana scaglialo a terra» *Ibidem*.

<sup>8</sup> «Chi era? Un bambino? Un sogno? Un bandito? Un suicida? Un tentatore? Un distruttore?» *Ibidem*.

<sup>9</sup> B. L. SPAHR, *Franz Kafka. The Bridge and the Abyss*, cit., p. 8.

<sup>10</sup> F. KAFKA, *Il ponte*, cit., p. 381.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 381-382.

affrontare la sfida che l'esperienza porta con sé si rivela un'illusione: secondo Kafka non è possibile per l'uomo conoscere e adempiere allo scopo della propria esistenza e tutti i preparativi, la lunga attesa, ogni aspettativa di poter essere all'altezza dell'esperienza della vita sono destinati al fallimento.<sup>13</sup>

Dopo l'attesa e il momento dell'esperienza, giunge dunque il fallimento, l'aspetto finale. Il ponte, voltandosi per capire chi sia lo sconosciuto, precipita nell'abisso: «ero straziato e infilzato sui sassi aguzzi che mi avevano sempre fissato così pacifici dall'acqua impetuosa».<sup>14</sup> Una situazione che ricorda la condizione della Spada di Damocle, ma a parti invertite: non è la morte ad essere sospesa a un filo sopra la vittima, ma è piuttosto quest'ultima che si trova sospesa sopra la spada.<sup>15</sup> Non è la distruzione a raggiungere l'uomo, sembra suggerire Kafka, ma è l'uomo che è indirizzato verso la distruzione: non tanto come gesto volontario ma a causa dell'inevitabile fallimento di *vivere* l'esperienza. Esiste un obiettivo ma non c'è un modo per raggiungerlo e il libero arbitrio, anche se presente, non lascia scelta all'uomo perché, si legge ancora nel racconto, «un ponte, una volta costruito, non può cessare di esser ponte senza precipitare».<sup>16</sup> L'unica forma di libertà concessa al ponte consisterebbe cioè nello sciogliere lo stato di tensione e lasciarsi andare, precipitando, anche se così facendo, raggiungendo la fine della propria condizione, il ponte non sarebbe più quello che è, cioè un ponte per l'appunto. In questo modo anche il ponte stesso diventa causa della propria disperazione, perché è la sua natura a impedirgli di raggiungere uno stato di appagamento.

---

<sup>13</sup> Spahr ha ricordato a proposito il racconto *In loggione*, dove lo stesso abbaglio di essere capaci di affrontare la sfida dell'esperienza si rivela, appunto, un'illusione. Il protagonista del breve racconto assistendo ad uno spettacolo circense di una giovane acrobata «fragile» e «tistica» costretta ad esibirsi «da un direttore di circo spietato sempre colla frusta in mano» si vede intervenire in sua difesa gridando «Basta!». Ma si tratta di un errore, perché l'acrobata è in realtà «una bella dama bianca e rossa» e il direttore del circo è premuroso nei suoi confronti «come se fosse la sua nipote preferita che parte per un viaggio pericoloso». Il protagonista del racconto non può e non riesce a cogliere lo scopo della propria esistenza e non gli resta che «posa[re] il viso sul parapetto, e, naufragando nella marcia finale come in un grave sogno, piange[re] senza saperlo» (F. KAFKA, *In loggione*, in ID., *Racconti*, cit., p. 234). Spahr scrive che «It is the illusion of effectivity, of being able to take a hand in the life, about us, of measuring up to the experience which is designed only for us. And any preparations we may make, any illusion we may have of being equal to life's experience is doomed to failure» B. L. SPAHR, *Franz Kafka. The Bridge and the Abyss*, cit., p. 9.

<sup>14</sup> F. KAFKA, *Il ponte*, cit., p. 382.

<sup>15</sup> B. L. SPAHR, *Franz Kafka. The Bridge and the Abyss*, cit., p. 9.

<sup>16</sup> F. KAFKA, *Il ponte*, cit., p. 381.

## 2. *Il ponte*. Un racconto simbolico

Sono diverse le letture che possono essere avanzate rispetto al significato del racconto di Kafka: che cosa simbolizza il ponte? Di che cosa diviene allegoria il racconto?<sup>17</sup> *Il ponte* potrebbe per esempio rappresentare la messa in scena della tragedia psicologica di Kafka, la cui celebre e sofferente conflittualità con la figura paterna si risolverebbe qui nello schianto finale che attende il protagonista. Secondo il germanista Harry Slochower «The negative, repressive form of the sex act»<sup>18</sup> rappresenta la caratteristica fondativa degli scritti kafkiani: del resto è noto che Kafka, pur essendo stato fidanzato per cinque anni, non si sposò mai perché non riteneva di possedere le qualità del padre, il quale convinse il figlio della propria incapacità. Sono i famosi passi contenuti nella *Lettera al padre*, in cui Kafka, ritenendosi «spiritualmente incapace di sposarsi»,<sup>19</sup> scrive che pur essendo «garanzia di una assoluta liberazione e indipendenza»<sup>20</sup> il matrimonio avrebbe implicato il fatto – inconcepibile – di porsi sullo stesso piano del padre: «il più grave impedimento alle nozze è [...] il convincimento, non più sradicabile, che per mantenere e guidare una famiglia è necessario possedere tutto ciò che ho riconosciuto in Te»:<sup>21</sup>

È troppo, non si può arrivare a tanto [...]. Se io voglio liberarmi dal particolare infelice rapporto che mi unisce a Te, devo fare qualcosa che non abbia con Te la minima relazione; il matrimonio sarebbe la massima e la più onorevole indipendenza, ma è nello stesso tempo strettissimamente collegato con Te [...]. il matrimonio mi è precluso, perché è Tuo dominio esclusivo.<sup>22</sup>

Slochower ha orientato quindi il significato del racconto verso una prospettiva psicoanalitica, leggendo nella personificazione dello stesso Kafka con la figura del ponte una profonda e angosciante paura del fallimento nel rapporto sessuale: la passività nei

---

<sup>17</sup> Cassani ha fornito una bella interpretazione del racconto kafkiano, in cui ha colto l'aspetto *negativo* del ponte associato alla divisione e al crollo che esso contiene in sé. Cfr. A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, Bologna, Pendragon, 2014 pp. 33-34.

<sup>18</sup> H. SLOCHOWER, *No Voice is Wholly Lost: Writers and Thinkers in War and Peace*, New York City, Creative Age Press, 1945, p. 105.

<sup>19</sup> F. KAFKA, *Lettera al padre*, ID., *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, traduzione italiana di Italo A. Chiusano, Milano, Mondadori, 1972, p. 683.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 683-684.

<sup>21</sup> Ivi, p. 686.

<sup>22</sup> Ivi, p. 684.

confronti della figura paterna come impotente attesa dell'atto, e il ponte che come un fallo perde la sua rigidità nel momento cruciale della prova, cadendo sulle rocce sottostanti.

L'identificazione del ponte con il membro maschile non sarebbe dopotutto un'ipotesi priva di attendibilità, come ha dimostrato Sándor Ferenczi. Nel 1921 lo psicanalista pubblicava un articolo dal titolo *Il simbolismo del ponte*, in cui riportava le proprie riflessioni a proposito del trattamento di pazienti nevrotici che «soffrivano di impotenza sessuale e si difendevano mediante la debolezza del loro organo genitale dalla pericolosa vicinanza della donna».<sup>23</sup> Nei sogni di questi soggetti compariva spesso il simbolo del ponte e secondo lo psicanalista, per il quale «quasi ogni simbolo, e forse tutti i simboli, hanno anche un fondamento fisiologico, cioè esprimono in qualche modo tutto il corpo, un organo corporeo o la sua funzione»,<sup>24</sup> i due aspetti – impotenza sessuale e ricorrenza onirica del simbolo del ponte – erano accomunati. La conferma definitiva a riguardo gli giunse «da un paziente che soffriva di una *fobia dei ponti e di eiaculazione ritardata*»,<sup>25</sup> aspetto che permette a Ferenczi di trarre le seguenti conclusioni dopo una lunga analisi:

La circostanza fortuita del materiale offerto dal malato ha comportato che in una serie di casi io potessi inserire al posto del ponte il seguente simbolismo sessuale: il ponte è il *membro maschile* e, precisamente, il possente membro del padre che congiunge tra loro due contrade (la coppia dei genitori, che il bambino si immagina gigantesca).<sup>26</sup>

Tuttavia, ritornando a *Il ponte* di Kafka, ricondurre il significato del racconto all'interno di una modalità interpretativa univoca potrebbe essere fuorviante, considerando anche il fatto che, forse, una chiave di lettura per Kafka potrebbe non esistere. Scriveva Italo Alighiero Chiusano nell'introduzione a *Il castello*:

Kafka, che pur fa capire subito che non si concederà mai a un'ermeneutica che offra un minimo di speranza ai cacciatori di significati, al tempo stesso però ti costringe ad affrontare quella vana fatica, a cercare sotto e oltre le veneri narrative, a illuderti, povero te,

---

<sup>23</sup> S. FERENCZI, *Il simbolismo del ponte*, in ID., *Opere (1919-1926)*, vol. III, a cura di Glauco Carloni, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 96.

<sup>24</sup> Ivi, p. 97.

<sup>25</sup> Ivi, p. 96.

<sup>26</sup> Ivi, p. 95.



di trovare la *chiave*: quella benedetta chiave interpretativa di Kafka che da decenni tutti si ostinano a cercare, che i più ingenui hanno sostenuto più volte di aver trovato, e che i più fini sanno ormai da tempo che non si troverà mai, e per il semplice fatto che non esiste.<sup>27</sup>

Potrebbe essere allora più prudente avvicinarsi al racconto de *Il ponte* soffermandosi sulla sua rilevanza *simbolica*, lasciando così liberi, per quanto possibile, i suoi significati, piuttosto che escludere altre letture. Come per primo ha notato Spahr, sembra in effetti che nel racconto de *Il ponte* simbolo e realtà facciano parte di un'unica entità: nell'aprire il racconto, per esempio, Kafka scrive «Ero rigido e freddo, ero un ponte», non scrive «ero *come* un ponte».<sup>28</sup> Gli aggettivi che l'autore utilizza poi per descrivere la condizione dell'oggetto, come «rigido» o «freddo», possono essere applicati tanto all'uomo quanto al ponte. Kafka sembra cioè stabilire un'identità univoca tra l'uomo e il ponte, tra il simbolo e la realtà: così se da un lato il ponte soffre emozioni umane, dall'altro la natura dell'uomo può essere letta alla luce delle funzioni del ponte. Ne *Il ponte* il simbolo sembra a tutti gli effetti inseparabile dalla realtà, per cui un tentativo orientato a scindere l'identità umana dal ponte allo scopo di avanzare un'interpretazione del racconto potrebbe essere riduttivo. L'uomo, sembra suggerire Kafka, è un ponte sospeso sopra un abisso. La funzione di transito del ponte viene congelata, non fa che rimandare a se stessa senza riuscire veramente a collegare entrambe le rive entro cui l'uomo è gettato. E il tentativo di determinare la propria identità, come vedremo, attraverso un compito che possa metterla in luce, costituisce un'illusione, determina il crollo dell'uomo, destinato a non incontrarsi mai.

---

<sup>27</sup> A. CHIUSANO, *Mostruoso raggianti castello. Introduzione a F. KAFKA, Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, traduzione italiana di Mirella Ulivieri, Giuseppe Landolfi Petrone, Maria Martorelli, Giuseppe Porzi, Luigi Coppé, Giulio Raio, Italo Alighiero Chiusano, Roma, Newton Compton, 1991, p. 297. Ne *I testamenti traditi* Milan Kundera osserva ironicamente qualcosa di simile, a proposito dell'influenza esercitata da Max Brod sulla critica postuma alle opere di Kafka: «Max Brod ha creato l'immagine di Kafka e quella della sua opera; e al tempo stesso ha creato la kafkologia. I kafkologi, pur attenti a prendere le distanze dal loro capostipite, non si avventurano mai fuori del territorio che quest'ultimo ha delimitato. Nonostante l'astronomica quantità di testi che ha prodotto, la kafkologia non fa che elaborare, con infinite varianti, un unico discorso, un'unica speculazione, e questa, ogni giorno più indipendente dall'opera di Kafka, si nutre ormai solo di se medesima. Mediante un incalcolabile numero di prefazioni, postfazioni, note, biografie e monografie, conferenze e tesi, essa produce e tiene in vita la propria immagine di Kafka, sicché l'autore noto al pubblico sotto il nome di Kafka non è più Kafka ma il Kafka kafkologizzato» (M. KUNDERA, *I testamenti traditi*, traduzione italiana di Maia Daverio, Milano, Adelphi, 1994, p. 47. Cfr. «Parte seconda. L'ombra castratrice di san Garta» pp. 41-58).

<sup>28</sup> «Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke».

### 3. *Il ponte*. Un racconto simbolico sulla condizione umana

Estremizzando l'idea che il ponte sia un simbolo della condizione umana, potremmo chiederci quali siano le due estremità entro le quali l'uomo si tende, e che come un ponte collega. Un ponte, per sua stessa natura, implica una *polarità*, deve cioè essere ancorato a due estremità e deve essere *sospeso* sopra qualcosa. Nell'aforisma numero 86 contenuto nelle *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via* Kafka scrive:

Dal peccato originale in poi siamo press'a poco tutti uguali nella facoltà di distinguere il bene dal male; eppure proprio qui cerchiamo la nostra preminenza. Ma [...] nessuno può accontentarsi della sola conoscenza, ma deve sforzarsi di agire conforme ad essa. La forza di farlo, però, non gli è stata data, perciò ciascuno deve distruggere se stesso, anche col rischio di non ottenere nemmeno così la forza necessaria, ma non gli resta che quest'ultimo tentativo.<sup>29</sup>

L'uomo è sospeso tra la verità e la vita, tra l'aver mangiato dall'Albero della conoscenza del bene e del male e dall'Albero della vita. L'uomo, cioè, ha ricevuto il dono – o la condanna – alla vita, ottenendo in questo modo anche la responsabilità di agire. Il regno dell'assoluto risiede al di là della conoscenza precaria acquisita dall'uomo, unico luogo in cui il suo valore può essere valutato ma in cui non è potuto accedere. Tuttavia, conoscendo il bene e il male, l'uomo ha anche una responsabilità che lo vincola in questa vita, assieme alle sue azioni che devono avvenire entro determinati confini. Conoscere il bene e il male non significa però agire automaticamente di conseguenza. Perciò l'uomo si tormenta attorno a un dilemma irrisolvibile: «to know and not to be able to act accordingly. The attempt to act must be made. Yet it cannot be made appropriately. Hence, the constant tension, the hovering between the “either” and the “or”. And when the experience comes, the result must be failure».<sup>30</sup>

Sospeso oltre il bene e il male, con un obiettivo ma senza una via, l'immagine kafkiana rievoca inevitabilmente il pensiero di Nietzsche, secondo il quale una volta decretata la morte di Dio l'uomo deve diventare un ponte:

---

<sup>29</sup> F. KAFKA, *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, in ID., *Confessioni e Diari*, cit., p. 802.

<sup>30</sup> B. L. SPAHR, *Franz Kafka. The Bridge and the Abyss*, cit., p. 11.

L'uomo è un cavo teso tra la bestia e il superuomo, – un cavo al di sopra di un abisso. Un passaggio pericoloso, un pericoloso essere in cammino, un pericoloso guardarsi indietro e un pericoloso rabbrivire e fermarsi. La grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una *transizione* e un *tramonto*.<sup>31</sup>

È l'esaltazione della funzione transitoria dell'uomo. Se il Dio cristiano aveva costituito il senso e l'orizzonte di scopo dell'uomo e del mondo negli ultimi duemila anni, scrive Karl Löwith, allora «come conseguenza più immediata della sua morte si determina il nichilismo, che significa che mondo e uomo sono senza senso e senza scopo».<sup>32</sup> È questo il senso con cui Nietzsche ha definito la necessità della trasformazione e del superamento dell'uomo tradizionale – cristiano – verso il superuomo, l'uomo che deve diventare ponte per non finire imprigionato tra le secche del nichilismo sorto proprio dopo la morte di Dio. Nietzsche ha posto la coscienza moderna di fronte a «una specie di crisi, una decisione suprema»,<sup>33</sup> formulando una domanda che Löwith ha riassunto in questo modo: «Il criterio supremo della nostra coscienza» deve essere il mondo sempiterno (Dioniso) oppure il Dio-persona che ha «creato il mondo dal nulla» e si è rivelato nel segno della croce?<sup>34</sup> È proprio in questa contrapposizione al teismo che si rinviene il contenuto filosofico del superuomo nietzschiano, inteso come «senso della terra».<sup>35</sup> Il superuomo «come superamento dell'idea cristiana dell'uomo a favore di un *homo natura* che alla terra rimane fedele, che sa rinunciare a tutti i retromondi metafisici e alle speranze sovranaturali»:<sup>36</sup> «Il superuomo, dalla morte di Dio e dal superamento dell'uomo verso il superuomo, trae la conseguenza di un'esistenza del tutto mondana, senza trascendenza».<sup>37</sup> Perciò Nietzsche può scrivere che «l'uomo è qualcosa che deve essere

---

<sup>31</sup> F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, in ID., *Opere*, vol. VI.I, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli eazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1968, p. 8.

<sup>32</sup> K. LÖWITH, *Dio, uomo e mondo nella metafisica da Cartesio a Nietzsche*, a cura di Orlando Franceschelli, Roma, Donzelli, 2002, p. 138.

<sup>33</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, in ID., *Opere*, vol. VI.III, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli eazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1970, p. 327.

<sup>34</sup> K. LÖWITH, *Significato e fine della storia: i presupposti teologici della filosofia della storia*, traduzione italiana di Flora Tedeschi Negri, Milano, Edizioni di Comunità, 1963, p. 245.

<sup>35</sup> F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, cit., p. 6.

<sup>36</sup> O. FRANCESCHELLI, *Eclissi di Dio e ritorno alla natura. Prefazione* a K. LÖWITH, *Dio, uomo e mondo nella metafisica da Cartesio a Nietzsche*, cit., p. XXI.

<sup>37</sup> K. LÖWITH, *Dio, uomo e mondo nella metafisica da Cartesio a Nietzsche*, cit., p. 139.

superato, – che l'uomo è un ponte e non uno scopo: che si chiama beato per il suo meriggio e la sua sera, come via verso nuove aurore».<sup>38</sup>

Tuttavia, c'è una differenza tra l'uomo-ponte di Nietzsche e quello di Kafka, nel momento in cui il primo rappresenta una forma dinamica, mentre il secondo è statico. Nel ponte di Nietzsche c'è movimento all'interno del ponte stesso, e il ponte è in movimento, proiettato verso *qualcosa* pur senza essere uno scopo. Il ponte di Kafka è invece immobile, «rigido e freddo», fissato in una condizione di sospensione inorganica nell'attesa spasmodica dell'esperienza che gli darà la vita – o la morte: una condizione che Kafka esprime lucidamente anche nei *Frammenti da quaderni e fogli sparsi*:

Un arduo compito, un passare in punta di piedi su una trave pericolante che serve da ponte, non aver nulla sotto di sé, raccogliere prima coi piedi, razzolando, il terreno sul quale si dovrà camminare, non camminare su altro che sulla propria immagine riflessa, che vediamo sotto di noi, nell'acqua, tenere unito il mondo con i piedi, stringere solo le mani in aria, per poter durare questo sforzo.<sup>39</sup>

Se per Nietzsche il ponte rappresenta il progresso dell'umanità in movimento da uno stato all'altro, per Kafka «Esiste un punto d'arrivo, ma nessuna via; ciò che chiamiamo via non è che la nostra esitazione»: forse uno scopo c'è, ma non il *movimento* necessario a raggiungerlo.<sup>40</sup> La via, come abbiamo visto, sembrerebbe consistere in uno stato di sospensione tra la verità e la vita. È generata dalla vita ed è tenuta in sospenso dalla verità in uno stato di quiete *ingannevole*, perché il ponte, lungi dall'essere in uno stato di tranquillità, come nel racconto kafkiano è sospeso su un abisso che precipita in una distesa di rocce che pazienti attendono il suo fallimento. È la tragedia della vita secondo Kafka: l'uomo è un ponte, costantemente sospeso e destinato a crollare, dotato della conoscenza ma non della capacità di agire di conseguenza.

Se la verità e la vita sono i due poli entro cui oscilla l'uomo, condannato a una stasi perenne che nemmeno l'esperienza della vita può risolvere, allora sono anche necessarie delle forze che intervengono per determinare la tensione che lo sostiene. Come fanno bene gli ingegneri, un ponte sospeso orizzontalmente tra due poli implica una spinta in

---

<sup>38</sup> F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, cit., p. 242.

<sup>39</sup> F. KAFKA, *Frammenti da quaderni e fogli sparsi*, in ID., *Confessioni e Diari*, cit., p. 904.

<sup>40</sup> F. KAFKA, *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, cit., p. 795.

entrambe le direzioni, dove la spinta in una direzione viene compensata dalla resistenza esercitata da quella contraria. È ancora nella scrittura di Kafka che si possono cogliere alcuni indizi a riguardo. Nella serie di frammenti intitolati *Egli* si legge:

Egli ha due avversari; il primo lo incalza alle spalle, dall'origine, il secondo gli taglia la strada davanti. Egli combatte con entrambi. Veramente il primo lo soccorre nella lotta col secondo perché vuole spingerlo avanti, e altrettanto lo soccorre il secondo nella lotta col primo perché lo spinge indietro. Questo però soltanto in teoria, poiché non ci sono soltanto i due avversari ma anche lui stesso: e chi può dire di conoscere le sue intenzioni? Certo sarebbe il suo sogno uscire una volta, in un momento non osservato – è vero che per questo ci vuole una notte buia come non è stata mai – dalla linea di combattimento, e per la sua esperienza nella lotta essere nominato arbitro dei suoi avversari, che combattono tra loro.<sup>41</sup>

L'uomo, secondo Kafka, è un ponte che non porta da nessuna parte, anche perché le forze contrarie con cui combatte una guerra senza fine determinano la sua stasi permanente. Hannah Arendt ha ripreso questo frammento all'interno de *La vita della mente*, interpretandolo come una parabola sulla condizione temporale dell'essere umano, dove il «non-più» del tempo passato e il «non-ancora» del tempo futuro per effetto della metafora spaziale si trasformano rispettivamente in qualcosa che sta dietro all'uomo e in qualcosa che gli si avvicina:

il continuum temporale, che è mutamento perenne, si spezza nei tempi passato, presente, futuro; col che, passato e futuro sono avversari l'uno dell'altro come il non-più e il non-ancora solo a causa della presenza dell'uomo che possiede un'«origine», la sua nascita, e una fine, la sua morte, e perciò in ogni dato istante sussiste tra loro: questo «tra» si chiama presente. E proprio l'inserimento dell'uomo, con l'arco limitato della sua vita trasforma la corrente ininterrotta del puro mutamento – che si può concepire tanto in forma ciclica quanto come moto rettilineo senza essere in grado di concepire un inizio e una fine assoluti – nel tempo quale noi lo conosciamo.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> F. KAFKA «Egli», in ID., *Confessioni e Diari*, cit., pp. 811-812.

<sup>42</sup> H. ARENDT, *Kafka. La vita della mente*, a cura di Alessandro Dal Lago, traduzione italiana di Giorgio Zanetti, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 298.

L'uomo si trova così nel mezzo del campo di battaglia in cui si scontrano le forze del passato con quelle del futuro, le spinte antagoniste il cui risultato rappresenta la tensione che sostiene l'uomo. Con questi due «avversari» l'uomo combatte senza avere alternative né di vittoria né di emancipazione, tanto che ci vorrebbe «una notte buia come non è stata mai» per poter sperare di uscire da questa battaglia. È il dilemma della vita, dal quale l'uomo, in uno stato di sospensione, non ha scampo e vi è condannato: l'uomo è un ponte in uno stato di tensione sopra un abisso. Ha in sé la conoscenza per agire, e con questa conoscenza la responsabilità per le proprie azioni, ma non possiede la forza per agire. È in questo stato di attesa che subentra l'esperienza, ma questa non capita mai nella forma prevista, cogliendo l'uomo impreparato e condannandolo al crollo.

#### 4. *Attraversare*. Un problema di identità

L'angosciante immagine kafkiana dell'uomo come ponte sospeso è caratterizzata da una forma di inquietudine e indefinitezza che affonda le sue radici nella cultura mitteleuropea a cavallo tra Ottocento e Novecento, dove la storia è concepita come incubo, «un'ossessione per la mortalità e la decadenza, un senso di emarginazione dell'uomo dall'autonomo procedere della cultura»,<sup>43</sup> e il *transitare* dell'uomo sul ponte sembra comprometersi, rischiando di essere interrotto. Il XX secolo infatti si è aperto all'insegna della messa in discussione dei saperi e di una crisi epocale che ha coinciso in prima istanza con quella vissuta dall'Io, una realtà in frantumi priva di riferimenti, ritrovatasi improvvisamente nell'incapacità di cogliere quei collegamenti necessari a ridare senso alla propria vita: «non c'è più un soggetto unitario che possa abbracciare il molteplice e conferirgli un senso, un soggetto linguistico che possa dare forma al mondo».<sup>44</sup> Contro una visione meccanicistica del mondo prossima al naufragio, Ernest Mach postula il concetto di Io insalvabile: non esiste più un Io centrale ma un groviglio di sensazioni facenti parte di un insieme organico, immerso nel flusso della vita, mai

---

<sup>43</sup> T. HARRISON, *1910. L'emancipazione della dissonanza*, traduzione italiana di Marco Codebò, Thomas Harrison e Federico Lopiparo, Roma, Editori Riuniti, 2014, p. 9. Un libro suggestivo, quello di Harrison, che accomuna le inquietudini e i presentimenti epocali di una serie di scrittori, poeti, filosofi e intellettuali – da Michelstaedter a Rilke, da Trakl a Schiele, passando per Wittgenstein, Simmel, Freud... – raccogliendole attorno all'anno 1910: «L'anno 1910 è la prefigurazione spirituale di una fatalità indicibilmente tragica, riscontrabile nei toni degli audaci e degli angosciati, dei devianti e dei disperati, nell'arte di una gioventù precocemente invecchiata nell'attesa di una guerra che aveva a lungo sperimentato nello spirito» *ivi*, p. 14.

<sup>44</sup> A. CASTOLDI, *Congedi. La crisi dei valori nella modernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 24.

uguale a se stessa ma in continuo divenire. Robert Musil accoglie questa prospettiva ne *L'uomo senza qualità*, dove l'Io, un insieme eterogeneo di relazioni psichiche, si scopre incapace di dare unità al reale e di attribuire un senso alla propria vita: «L'io perde il senso che ha avuto finora, di un sovrano che compie atti di governo».<sup>45</sup> Sono gli anni della scoperta dell'inconscio di Freud e dell'affermazione del nichilismo di Nietzsche, «maestri della vita interiormente fluttuante»,<sup>46</sup> come li definisce Ulrich, alter ego dell'autore e protagonista del romanzo.

Se da un lato si rivela dunque lo smarrimento identitario del soggetto, dall'altro emerge la necessità dell'Io di ritrovare se stesso, come dimostra *I turbamenti del giovane Törless*, romanzo in cui Musil, a proposito del protagonista, può scrivere del bisogno disperato «di cercare subito un ponte [...] tra sé e quello che gli stava, muto, davanti all'anima».<sup>47</sup> Un ponte – «che ha solo i piloni delle estremità, e che noi, tuttavia, attraversiamo come se fosse intero»<sup>48</sup> – che allude al divario insondabile e invisibile che si è spalancato tra il lato razionale e quello in ombra della natura umana, il mondo luminoso degli eventi manifesti e il mondo oscuro della vita interiore.<sup>49</sup> Ciononostante, è proprio nell'attraversare questo ponte che l'uomo scopre l'angoscia dell'esistenza, quando cioè la ricerca identitaria rispetto alla realtà esterna si risolve, letteralmente, in un urlo disperato, come nel celebre esempio del dipinto di Munch.

Non è un caso quindi che la “condizione ponte” dell'uomo kafkiano non solo esprima l'inquietudine di un'epoca, ma ricordi in parte anche ciò che un altro rappresentante – postumo, considerata la precoce scomparsa – della cultura mitteleuropea come Carlo Michelstaedter ne *La persuasione e la retorica* teorizzava attraverso l'immagine del peso:

Un peso pende ad un gancio, e per pender soffre che non può scendere:  
non può uscire dal gancio, poiché quant'è peso pende e quanto pende  
dipende. Lo vogliamo soddisfare: lo liberiamo dalla sua dipendenza; lo  
lasciamo andare, che sazi la sua fame del più basso, e scenda  
indipendente fino a che sia contento di scendere. – Ma in nessun punto

---

<sup>45</sup> R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, edizione a cura di Adolf Frisé, traduzione italiana di Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi, introduzione di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1996, p. 538.

<sup>46</sup> Ivi, p. 285.

<sup>47</sup> R. MUSIL, *I turbamenti del giovane Törless*, traduzione italiana di Giorgio Zampa, Milano, SE, 2013, p. 68.

<sup>48</sup> Ivi, p. 78.

<sup>49</sup> Cfr. A. C. VARZI, *Musil's Imaginary Bridge*, «The Monist», vol. 97, n. 1, 2014, pp. 30-46.

raggiunto fermarsi lo accontenta e vuol pur scendere, ché il prossimo punto supera in bassezza quello che esso ogni volta tenga. E nessuno dei punti futuri sarà tale da accontentarlo, che necessario sarà alla sua vita, fintanto che lo aspetti [...] più basso [...]. La sua vita è questa mancanza della sua vita. Quando esso non mancasse più di niente – ma fosse finito, perfetto: possedesse sé stesso, esso avrebbe finito d’essere. – Il peso è a sé stesso impedimento a posseder la sua vita e non dipende più da altro che da sé stesso in ciò che non gli è dato di soddisfarsi. *Il peso non può mai esser persuaso.*<sup>50</sup>

È la metafora della contraddizione dell’esistenza umana: senza essere sostenuto a un gancio, il peso non può essere se stesso. Il peso non può essere ciò che è senza che qualcosa gli impedisca di raggiungere la condizione che soddisfi il suo desiderio. In altri termini, il peso è tale perché vuole smettere di essere peso, in quanto tende verso una meta e in quanto questa meta non può essere raggiunta perché questo traguardo decreterebbe la fine dell’esistenza del peso in quanto peso. La condizione kafkiana di insoddisfatta immobilità, la quale non può essere disattivata se non attraverso il fallimento dell’esperienza che determina il crollo del ponte, corrisponde in Michelstaedter a un infinito tendere e a un non arrivare mai: l’uomo desidera l’assoluto, ma questo non esiste se non in forma di aspirazione,<sup>51</sup> perché se esistesse come nel caso del peso sarebbe costretto a relativizzarsi smettendo di essere tale. L’uomo, come il peso, «*non può mai essere persuaso*», perché la soddisfazione della persuasione comporterebbe la cessazione della vita stessa:

Né alcuna vita è mai sazia di vivere in alcun presente, ché tanto è vita, quanto si continua, e si continua nel futuro, quanto manca del vivere. Che *se si possedesse* ora qui tutta e di niente mancasse, se niente l’aspettasse nel futuro, non si continuerebbe: cesserebbe d’esser vita [...]. Ma l’uomo vuole dalle altre cose nel tempo futuro quello che in sé gli manca: *il possesso di sé stesso*: ma quanto vuole e tanto occupato dal futuro *sfugge a sé stesso in ogni presente.*<sup>52</sup>

È attraverso questa tensione frustrata, un’esperienza che non conduce ad alcun luogo, che Michelstaedter ha colto la condizione umana. *La persuasione e la retorica*,

---

<sup>50</sup> C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 39-40.

<sup>51</sup> D. BINI, *Michelstaedter tra “Persuasione” e “Rettorica”*, «Italice», vol. 63, n. 4, Winter 1986, pp. 346-360, p. 349.

<sup>52</sup> C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, cit., pp. 40-41.



che Asor Rosa aveva definito come «la più anomala ovvero la più eccezionale nel canone delle grandi opere della letteratura italiana»<sup>53</sup> rappresenta la trasposizione teorica di questa mancanza di identità come condizione di base per il possesso di sé, dove «to be human – come ha scritto a proposito Harrison in *Rhetoric of Youth, or Bridges to Nowhere* – is to be on an eternal and interminable bridge crossing».<sup>54</sup>

Si tratta di una «metaphysics of desire»<sup>55</sup> lacerante, che la cultura e la società possono solo mitigare mettendo a disposizione dell'individuo una professione che vincola, una persona da amare, un vivere sicuro, gli ornamenti della *rettorica* michelstaedteriana:

Ma gli uomini si stancano su questa via, si sentono mancare nella solitudine: la voce del dolore è troppo forte. Essi non sanno più sopportarla con tutta la loro persona. Guardano dietro a sé, guardano intorno a sé, e chiedono una benda per gli occhi, *chiedono di essere per qualcuno*, per qualche cosa, ché di fronte alla richiesta del possesso si sentivano mancare. Di essere per qualcuno e per qualche cosa *persona sufficiente* con la loro qualunque attività, perché la relazione si possa ripetere nel futuro; perché il correlato sia per loro sicuro nel futuro. La loro potenza si finge finita, finito il possesso che volevano; la loro volontà persuasa nella qualunque attualità che si ripete.<sup>56</sup>

È questa la natura della *rettorica*, una pratica insoddisfacente che assomiglia a quelle «giustificazioni» che gli uomini si danno spaventati all'idea di dover agire secondo la conoscenza del bene e del male, come scriveva Kafka:

Di questo tentativo l'uomo ha paura; piuttosto preferisce annullare la propria conoscenza del bene e del male (il termine “caduta”, riferito al peccato originale, allude a tale paura); ma ciò che è già avvenuto non si può annullare, si può al massimo turbare. È a questo scopo che nascono le giustificazioni. Il mondo intero ne è pieno: tutto il mondo visibile, anzi, non è forse altro che una giustificazione, un pretesto dell'uomo che vuol riposare un attimo. Un tentativo di falsificare la realtà della conoscenza acquisita, di trasformarla in fine ancora da raggiungere.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> A. ASOR ROSA, La persuasione e la rettorica di *Carlo Michelstaedter*, in ID. (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. L'età della crisi*. Torino, Einaudi, 1995, pp. 265-332, p. 265.

<sup>54</sup> T. HARRISON, *Rethoric of Youth, or Bridges to Nowhere*, «Between», vol. 4, n. 7, May 2014, pp. 1-18, p. 15.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 93.

<sup>57</sup> F. KAFKA, *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, cit., p. 802.

Alla *rettorica* Michelstaedter ha contrapposto la *persuasione*, una convinzione interiore che resta indicibile e insoddisfatta perché riconosce che possedere le cose al di fuori del sé non è possibile perché, come scrive Harrison, «it recognizes that the possession of oneself in things outside oneself is impossible, that one is suspended instead on a bridge, a non-place perhaps, but more firmly one's own than the places on either side».<sup>58</sup> Se nella poetica di Kafka la precarietà della condizione umana risuona nell'essere *sospeso* del ponte, Michelstaedter esaspera e mette a nudo non solo la divisione tra le sponde entro cui l'uomo si tende, ma anche il loro impossibile compromesso, perché la persuasione non è realizzabile in questo mondo.<sup>59</sup>

## 5. Sostare sul ponte e venire al mondo

In *Rethoric of Youth, or Bridges to Nowhere* Harrison decide di partire da questa immagine suggestiva declinandola in ottica generazionale. Harrison sviluppa cioè l'idea del ponte come simbolo del passaggio incerto tra la gioventù e l'età adulta: la gioventù «is not the road to the house of adulthood, which is discovered later; youth is a bridge, taking us to a place from which many roads start. Committing to an adult project means choosing one of them».<sup>60</sup> Per il giovane, prima di trovare la propria strada, è necessario attraversare un ponte che oltrepassi la rottura tra due realtà tra loro distinte, che devono essere accostate e assimilate per poter raggiungere appieno la propria identità: «Being on the bridge – scrive Harrison – is a bi-polar experience».<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> T. HARRISON, *Rethoric of Youth, or Bridges to Nowhere*, cit., p. 16.

<sup>59</sup> Osserva ancora Harrison in *1910. L'emancipazione della dissonanza* che la tesi di Michelstaedter su *persuasione e rettorica* si è imposta un compito insormontabile: «colmare la frattura che si è spalancata in Occidente fra essere e divenire, permanenza e mutamento, quiete e desiderio. Eppure il metodo che Michelstaedter mette in pratica perviene solamente all'exasperazione della divisione, alla difesa della prima serie di termini a scapito della seconda. Essere, permanenza e pace vanno di pari passo con la persuasione, che in Michelstaedter significa dedizione appassionata e volontà inflessibile» *ivi*, pp. 88-89. Gli uomini infatti sono persuasi, ovvero convinti, votati alle proprie azioni solo nel momento in cui praticano la loro verità interiore, perché la persuasione rifiuta l'illusione della rettorica. Tuttavia, «il problema di Michelstaedter è che la persuasione è del tutto impossibile nel mondo che ci è dato conoscere, dove regnano incontrastati i termini della seconda serie: l'irrequieto divenire, il cambiamento, l'ansietà e il desiderio; la mediazione della lingua e dei segni; le coercizioni della necessità storica. La retorica è il nome per questa seconda serie di termini, e pervade ogni aspetto dell'agire storico, sia esso teorico o pratico [...]. Anche se una creatura è «persuasa» dei propri obiettivi e ideali, può difficilmente fare a meno di operare retoricamente, seguendo finalità pragmatiche ed egoistiche sulla base della propria attività interpretativa» *ivi*, p. 89.

<sup>60</sup> T. HARRISON, *Rethoric of Youth, or Bridges to Nowhere*, cit., p. 1.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 7.

Soprattutto, per Harrison, la sicurezza con cui questo ponte viene attraversato dipende anche dalla stabilità culturale al momento del suo passaggio: così come accade nell'arco della vita dell'individuo, ci sono cioè epoche storiche – «bridge-ages»<sup>62</sup> – in cui l'ordine delle cose viene sconvolto da guerre, rivoluzioni sociali, culturali, e così via. È proprio nella particolare coincidenza tra l'età transitoria della gioventù della «war generation»<sup>63</sup> e la crisi delle certezze di inizio Novecento che in *1910. L'emancipazione della dissonanza* Harrison ha colto la risonanza distruttiva di un momento epocale,<sup>64</sup> di una crisi tanto collettiva quanto individuale, attraverso la produzione artistica di una generazione che non interessandosi né a una né all'altra sponda, ma meditando direttamente sulla condizione di *stasi* determinata dall'essere sul ponte, ha svelato la tragica natura dell'attraversamento:

This kind of writing, protracting the expanse of a bridge that most adjusted adults step off, is a crystallization of the age of youth. If mature writers possess the proper distance to characterize this state of mind, contextualizing its crossing in a broader landscape of life, those who speak to youth in their own voice tend to make a hyperbole of this same condition. In a sense they even reject the crossing, eternalizing the voice of a youth they never surpassed. Those speaking from a bridge see their youth as an absolute state, not a transitional one, adamantly presenting its suspension as a selfless condition of authenticity. Where adult writers can describe the configuration of solid bridges, this kind of youth reveals the bridge as both an act and an art of construction.<sup>65</sup>

Quando allora la gioventù «who already stand on an ethical bridge, find [its] insecurity doubled by bridge moments in history, [its] footing doubly threatened by social crisis».<sup>66</sup>

Con il racconto de *Il ponte* Kafka non sembra essere interessato a descrivere le due sponde che il ponte tiene unite, soffermandosi piuttosto sullo stato di *sospensione* che il

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 3.

<sup>63</sup> Ivi, p. 6.

<sup>64</sup> «Historical bridge-experiences tend to be registered collectively, by an entire population, and most intensely by the young: in the Romantic epoch following the French Revolution, for example; or in the generation of 1968; or with the collapse of East European communism; or no doubt, too, in the currently war-torn countries of Iraq and Afghanistan. Those whose psyches are most affected by these moments of cultural insecurity are in transit, their decisions swayed by everything that happens between the world they are leaving behind and the world they planned to join» ivi, p. 4.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>66</sup> Ivi, p. 4.

*transitare* sul ponte implica – soggettivamente come individuo e collettivamente come società –, congelandolo in una condizione atemporale e angosciante e rivelando al contempo l'impossibilità dell'attraversamento. Si tratta di una generale condizione di stasi che determina la mancanza di crescita dei personaggi kafkiani i quali, come ha notato Enrico Testa in *Eroi e figuranti*, si trovano a vivere in un tempo «inerte e bloccato: in un “non-ancora” che è anche un “non-più”». <sup>67</sup> Prendendo come esempio l'incipit de *Il castello*, questa condizione sembra mostrarsi con chiarezza:

Era tarda sera quando K. arrivò. Il paese era affondato nella neve. La collina non si vedeva, nebbia e tenebre la nascondevano, e non il più fioco raggio di luce indicava il grande castello. K. si fermò a lungo sul ponte di legno che conduceva dalla strada maestra al villaggio, e guardò su nel vuoto apparente. <sup>68</sup>

In questo stare sul ponte, dilatando il movimento transitorio in un'attesa senza tempo, è anticipato non solo il non arrivare mai di K., «l'allegoria del suo venire al mondo in uno stato di immotivata e intempestiva deiezione che lo rende sempre impartecipe», <sup>69</sup> ma è iscritta anche la cifra dell'esistenza dei personaggi kafkiani, sospesi in «uno stadio intermedio tra la vita e la morte, che contemporaneamente tiene e non tiene aspetti dell'una e dell'altra». <sup>70</sup>

Il ponte è il simbolo per eccellenza del transito tra questa vita e l'aldilà, come si vedrà in maniera più approfondita nella prima parte di questo lavoro. <sup>71</sup> Lo stesso Ferenczi era arrivato a questa conclusione, approfondendo le teorie iniziali sul rapporto nevrosi/simbolo del ponte. Ne *Il simbolismo del ponte e la leggenda di Don Giovanni* scriveva infatti che il ponte non era più soltanto «il membro virile che unisce tra loro i due genitori nel rapporto sessuale, e al quale il bambino deve aggrapparsi per non perire nelle “acque profonde” che questo ponte scavalca», <sup>72</sup> secondo la prospettiva psicanalitica di Ferenczi, «nella misura in cui è merito del membro virile se da quell'acqua siamo

---

<sup>67</sup> E. TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 8.

<sup>68</sup> F. KAFKA, *Il castello*, in ID., *Romanzi*, cit., p. 563.

<sup>69</sup> E. TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., p. 8.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Cfr. *infra*, Prima parte. Ponti verticali, capp. 2 e 3.

<sup>72</sup> S. FERENCZI, *Il simbolismo del ponte e la leggenda di Don Giovanni*, in ID., *Opere (1919-1926)*, vol. III, a cura di Glauco Carloni, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 158.

venuti al mondo», il ponte rappresentava anche «un importante tramite tra l’“aldilà” (il “primo nascere”, il corpo materno) e l’“al di qua” (la vita)». <sup>73</sup> Inoltre, concludeva,

siccome l’uomo non può raffigurarsi la morte, cioè l’aldilà dopo la vita, se non secondo il modello del passato, quindi come un ritorno nel corpo materno (nell’acqua, nella madre terra), il ponte assume anche il significato simbolico di via di transito verso la morte; [...] infine il ponte può essere utilizzato in generale per una rappresentazione formale di “transizioni”, di “cambiamenti di stato”. <sup>74</sup>

Tuttavia, abbiamo più volte sottolineato la particolare condizione di immobilità che coglie l’uomo ponte kafkiano, il quale, in un’epoca di crisi e con un’identità in crisi, non è destinato ad *attraversare* ma a riflettere inderogabilmente sulla sua condizione *sospesa*. K. dunque, nella più totale oscurità, decide di fermarsi sul ponte di legno che porta al villaggio, contemplando il «vuoto apparente» che lo aspetta. Si rende conto del trapasso, e si ferma a lungo sul ponte. <sup>75</sup> K. probabilmente non attraverserà mai realmente quel ponte e l’intera esperienza del romanzo, tutti gli sforzi del personaggio per farsi accogliere al castello, potrebbero non rappresentare altro che i suoi continui tentativi di venire al mondo e di acquistare un’identità, se è vero che, come ha scritto Günther Anders in *Kafka. Pro e contro*, «tutta la sua vita è una nascita continua, un “venire al mondo” che non ha fine». <sup>76</sup> Scrive infatti Anders che l’aldilà di Kafka non è un mondo ultraterreno, ma il mondo stesso:

Egli (o il suo eroe K.), sta all’esterno, sta «al di là dell’aldiqua»: in tal modo l’aldiqua diventa aldilà. L’identificazione tra «mondo» e «aldilà» non significa di più di quanto significasse nel socialismo utopistico, la rappresentazione dello stato futuro del mondo come paradiso. L’aldilà in lui non è il futuro, né il mondo che verrà, bensì il mondo *esistente*. Chi deve «venire» è di nuovo lui, lo straniero; poiché è lui a dover

---

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ibidem*. Una lettura che trovava d’accordo lo stesso Freud, il quale analizzando il lavoro compiuto da Ferenczi constataba il fatto che il ponte non fosse necessariamente associato a una connotazione sessuale, potendo indicare perfettamente uno *status* di cambiamento o transizione all’interno dell’individuo: «allontanandosi ulteriormente dal suo senso iniziale, il ponte designa passaggio, mutamento di stato in genere» S. FREUD, *Lezione 29. Revisione della teoria del sogno*, in ID., *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, in *Opere (1930-1938). L’uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, vol. XI, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1979, p. 139.

<sup>75</sup> A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 179.

<sup>76</sup> G. ANDERS, *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, a cura di Barbara Maj, traduzione italiana di Paola Gnani, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 44.

arrivare, lui a sopraggiungere. L'opera principale di Kafka, *Il castello*, è la testimonianza fondamentale di questa tesi.<sup>77</sup>

La tensione che nelle religioni esiste tra il mondo celeste e la vita terrena sussiste qui tra K. e il mondo, che in questo modo diviene irraggiungibile: K., come il ponte, vive sospeso sulla frattura tra due realtà che non riesce ad accostare tra loro per ottenerne una forma di pienezza identitaria. È forse questo il motivo per cui se nei romanzi borghesi ottocenteschi la crescita del personaggio, il suo attraversare il ponte, era considerato come un'«educazione», in Kafka l'esperienza della vita è destinata invece al fallimento, e la crescita è «come un naufragio»,<sup>78</sup> o, meglio, come un crollo. «Assenza di evoluzione», «mancanza di relazioni con il mondo esterno all'io e con i suoi interpreti» ed «esasperazione della soggettività»<sup>79</sup> diventano così i punti essenziali che delineano il profilo del personaggio secondo Testa, personaggio che come una «monade irrelata»<sup>80</sup> vive «il suo insanabile dissidio con il mondo»<sup>81</sup> attraversando un ponte che non porta in alcun luogo. Scrive ancora Anders che

«Esserci» per Kafka significa certamente arrivare eternamente, senza arrivare mai, quindi «non esserci»; ma, dal momento che egli d'altra parte non può negare di essere invece in qualche modo nel mondo, deve dare al non esserci un mascheramento positivizzante, oppure trovare forme intermedie tra essere e non-essere. Egli trova queste forme intermedie in maniera classica, conferendo al non-essere un significato temporale: esso diventa «non-essere-ancora» oppure «non-essere-più».<sup>82</sup>

Tra il «non-essere-ancora» e il «non-essere-più», il giovane Kafka e il personaggio K. *stanno* sul ponte di legno che porta al castello e *sono* il ponte che sovrasta l'abisso. L'attesa dell'esperienza rivelatrice si dimostra un fallimento: tuttavia, come ha scritto Harrison, «Paradoxical though it may seem, where youth is a bridge to nowhere, there its voice rings out most dramatically».<sup>83</sup>

---

<sup>77</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>78</sup> Ivi, p. 45.

<sup>79</sup> E. TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., 11.

<sup>80</sup> Ivi, p. 9.

<sup>81</sup> Ivi, p. 10.

<sup>82</sup> G. ANDERS, *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, cit., p. 45.

<sup>83</sup> T. HARRISON, *Rhetoric of Youth, or Bridges to Nowhere*, cit., p. 17.

Prima parte  
PONTI VERTICALI





# 1. MITO

## 1.1 Note sul pensiero simbolico

Gli studi compiuti da Ferenczi<sup>1</sup> hanno suggerito l'ipotesi che la sopravvivenza del ponte, quale simbolo angosciante nei sogni dei nevrotici, possa rappresentare un deposito arcaico associato a una paura ancestrale: speculazioni sulle quali è tornato anche Paul Friedman, il quale ha notato che «the same ambivalence which we observe in the neurotic's attitude toward the bridge and his fear of the other shore must have existed in the human mind since the dawn of civilization».<sup>2</sup> Questo tipo di ambivalenza sembrerebbe riflettere il desiderio di riunire ciò che *in natura* è dato come diviso per azione di una separazione originaria, e al contempo il timore di sfidare l'atto stesso della creazione.<sup>3</sup> L'uomo, cioè, è combattuto tra il timore reverenziale di fronte all'indifferente composizione degli spazi che si danno in natura e il desiderio – nonché la necessità – di creare un collegamento tra le cose. Non è centrale tanto il fatto che i sentimenti ambivalenti associati al simbolo del ponte rintracciati dalla psicanalisi nei pazienti nevrotici possano rappresentare un residuo arcaico, o al contrario significare una semplice conseguenza del timore di un eventuale crollo del ponte.<sup>4</sup> Quello che emerge, piuttosto, è la grande attrazione esercitata dal ponte sulle fantasie dell'uomo. Come si vedrà infatti l'atto di riunire tramite ponti *soprannaturali* ciò che è stato diviso, come per esempio il cielo e la terra, è ampiamente diffuso all'interno di numerose tradizioni, così come il motivo di un cruento sacrificio necessario per mettere in sicurezza il ponte: tutte

---

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, Introduzione, 1.2.

<sup>2</sup> P. FRIEDMAN, *The Bridge: A study in Symbolism*, «The Psychoanalytic Quarterly», vol. 21, n. 1, 1952, pp. 49-80, p. 61.

<sup>3</sup> Cfr. A. SEPELLI, *Sacralità dell'acqua e sacrificio dei ponti. Persistenza di simboli e dinamica culturale*, Palermo, Sellerio, 1977.

<sup>4</sup> Freud colloca la «traversata di ponti» tra i fenomeni che possono essere oggetto di fobia, senza per questo dedurne un significato più profondo, evidenziandone semplicemente «un nesso con un pericolo» reale (precipitare a causa del crollo, per esempio). S. FREUD, *L'angoscia*, in ID., *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. VIII, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1976, p. 551.

testimonianze che rivelano la costante presenza di fondo di angosce e timori insopprimibili che accompagnano il simbolo del ponte.

Secondo Simmel, come abbiamo visto,<sup>5</sup> la vita dell'uomo è un continuo e inafferrabile divenire che necessita sempre di una forma in cui potersi esprimere, anche se al contempo non può esaurirsi in essa, perché finirebbe per distruggerla. Scrive allora in *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici* che

La vita esige la forma, ma esige più che la forma. La contraddizione della vita è appunto questa: di esprimersi solo nella forma ma di non potersi esaurire nella forma. Essa spezza fatalmente ogni forma. La contraddizione, è vero, vale solo per la riflessione logica, per la quale ogni singola forma si pone come un'entità valida in sé, definita, reale; ogni forma si stacca con ciò da tutte le altre e tutte si oppongono a ciò che è movimento, fluire, trascendere. La vita invece, non nella riflessione logica, ma in sé come vita, è l'unità, logicamente inafferrabile, di forma e trascendenza.<sup>6</sup>

Segno distintivo dell'uomo, per Simmel, è il suo essere sempre al di là di se stesso, «continua trascendenza, frattura e sutura»;<sup>7</sup> in questa lotta continua la relazione che si pone tra i termini in causa – vita e forma, trascendenza e immanenza – è una relazione contraddittoria dalla quale la vita dell'uomo trae piena vitalità, incarnando «la relazione dinamica in base alla quale si muove l'intero mondo».<sup>8</sup> Il saggio del 1909 *Ponte e porta*<sup>9</sup> rappresenta la formulazione di questo complesso rapporto, in cui le immagini del ponte e della porta che compaiono sin dal titolo rappresentano le chiavi di lettura che Simmel utilizza per decodificare la facoltà umana di leggere la realtà come il risultato di elementi da unire o dividere. Scrive Simmel che

L'immagine delle cose esterne ha per noi questo doppio senso: tutto nella natura può valere come collegato, ma anche tutto come diviso. Le ininterrotte trasformazioni della materia e delle energie portano ogni cosa in relazione con ogni altra e fanno di tutte le singolarità *un* cosmo. Ma, d'altra parte, gli oggetti rimangono costretti nella spietata

---

<sup>5</sup> Cfr. *supra*, Premessa.

<sup>6</sup> G. Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, Bompiani, Milano, 1938, p. 32.

<sup>7</sup> C. BRONZINO, *Postfazione* a G. SIMMEL, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, a cura di Andrea Borsari e Cristina Bronzino, Bologna, Archetipolibri, 2011, p. 66.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Su *Ponte e porta* cfr. *infra*, Terza parte. Ponti di pace, cap. 1.2.

separatezza dello spazio. Lo spazio di una parte della materia non può essere comune a quello di un'altra.<sup>10</sup>

Solo l'uomo, «l'essere-limite, che non ha limite»,<sup>11</sup> può sintetizzare e quindi sciogliere, unendo ciò che in natura è diviso, ed è proprio con il ponte che questa capacità raggiunge il suo punto più elevato. Il ponte rappresenta quindi per Simmel il tentativo – precario e incompleto – di sintetizzare termini tra loro contraddittori: il ponte, infatti, come ha sintetizzato Cassani, «non è affatto ciò che unisce, ma anche ciò che, unendo, continua *necessariamente* a separare».<sup>12</sup>

Scriva ancora Simmel: «poiché l'uomo è l'essere che collega, che sempre deve separare e che senza separare non può unire – noi dobbiamo prima concepire spiritualmente nella loro separatezza il mero esserci indifferente delle due rive, per poterle poi collegare attraverso un ponte».<sup>13</sup> Il ponte, quindi, viene inteso come quell'elemento cardine che permette all'uomo di catalizzare il desiderio di unire due sponde diverse, dalla spiccata natura metaforica. Tra di esse è infatti presente uno spazio caratterizzato dal tratto negativo dell'assenza, che in qualche modo deve essere superato: il simbolo del ponte è una funzione correlata al «vuoto [...], provocato dalla potenza di una negazione, di una sottrazione [...]. Ma [...] non è un negativo assoluto ciò che rende possibile la nascita del simbolo. È l'assenza, il sottrarsi di una presenza, di cui resta traccia nel profilo vuoto che essa lascia».<sup>14</sup>

La presenza del ponte rappresenta dunque un collegamento indispensabile per l'uomo, che avvertendo la propria condizione di incompletezza ha provato a trovarne al tempo stesso una chiave di lettura e una soluzione immediata attraverso il filtro dei complessi religiosi. Questo aspetto viene in effetti elaborato e vissuto tramite l'uso di un linguaggio e di forme simboliche connaturate al pensiero religioso,<sup>15</sup> che tramite un

---

<sup>10</sup> G. SIMMEL, *Ponte e porta*, cit., p. 3.

<sup>11</sup> Ivi, p. 8.

<sup>12</sup> A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 30.

<sup>13</sup> G. SIMMEL, *Ponte e porta*, cit., p. 8.

<sup>14</sup> M. C. BARTOLOMEI, *La dimensione simbolica. Percorsi e saggi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009. Scrive anche Sergio Sabbatini: «il simbolo nella sua funzione di rinvio trascende il piano delle correlazioni razionali e rimanda a qualcosa di incognito» S. SABBATINI, *Lacan e l'antropologia: il problema del simbolo*, «Lo Sguardo – Rivista di Filosofia», vol. 3, n. 4, 2010, pp. 1-15, p. 1.

<sup>15</sup> «Il simbolismo religioso, colto nell'esistenza e nella vita dell'*homo religiosus*, ha una sua funzione di rivelazione. Attraverso il simbolo, il mondo parla e rivela delle modalità del reale che per se stesse non sono visibili. Il simbolo è il linguaggio della ierofania poiché ci permette di entrare in contatto con il sacro. I simboli religiosi che toccano le strutture della vita rivelano una vita che trascende la dimensione naturale

processo di simbolizzazione trasformano il motivo del ponte in un simbolo universale: come ha scritto Seppilli in *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti* infatti, tutto il dominio del religioso, con le manifestazioni del sacro e i suoi riti, è la creazione privilegiata del pensiero simbolico:

Il pensiero simbolico è creatore per eccellenza in tutto il dominio del religioso: manifestazioni del sacro, mitopoiesi, riti, formarsi e trasformarsi di certe istituzioni nel tempo. Il simbolo è multidimensionale e carico di valenze che possono diversamente allacciarsi, o sostituirsi, o istituire trame di rapporti sotterranei, radicati nella profondità della psiche, ma diversamente atteggiati a ogni momento storico, così come nella vita del singolo essere umano. Comunque, esso trascende, anche emozionalmente, di gran lunga la portata della parola che pur sembri esprimere l'oggetto *in toto*, o un'idea.<sup>16</sup>

Seppilli legge nella fantasia mitopoietica il «processo ideativo creatore di immagini simboliche relative a fenomeni essenziali per l'uomo»,<sup>17</sup> dove queste immagini, collocate in una dimensione metastorica, vengono estratte e attualizzate per mezzo dei riti.<sup>18</sup> La pratica rituale evoca cioè le immagini del mito, rendendolo presente «con la sua immensa carica di energie sacrali ed emozionali».<sup>19</sup> Da ciò deriva la definizione di simbolo che fornisce Seppilli:

Si può usare [...] il termine “simbolo”; ma con l'avvertimento che nella mitopoiesi non si tratta mai di simboli nel senso di sostituzioni, coscienti di essere tali, né di sostituzioni arbitrarie, e perciò non si deve parlare di simboli che “stanno” per l'oggetto: si tratta al contrario sempre di qualcosa di immediato, di intuitivamente presentatosi alla

---

e umana» J. RIES, *Il Sacro nella storia religiosa dell'umanità*, traduzione italiana di Franco Marano, Milano, Jaca Book, 1982, p. 71.

<sup>16</sup> A. SEPPILLI, *Sacralità dell'acqua e sacrificio dei ponti. Persistenza di simboli e dinamica culturale*, cit., p. 19.

<sup>17</sup> A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962, p. 78.

<sup>18</sup> «Se la fantasia mitopoietica rappresenta un processo ideativo creatore di immagini simboliche relative a fenomeni essenziali per l'uomo, e se è peculiare dell'immagine l'indipendenza dal tempo e la possibilità di ripetersi in qualunque momento, ogni volta che, per una qualche causa, la ripetizione delle immagini sia sollecitata, allora non dovremo meravigliarci che il contenuto del mito appaia come un “eternamente esistente” in un “altrove” da cui si evoca; (infatti in *qualunque momento* è possibile mettersi in comunicazione col mito); né che attraverso l'evocazione sia passabile di presenza, *in ogni luogo*, purché sia messa in moto, con la giusta tecnica, una corrispondente forma di emotività evocatrice. Questo riattualizzare il mito, cioè questo farlo “presente”, è la funzione delle celebrazioni festive e dei riti» *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 72.

coscienza insieme all'oggetto simbolizzato, di una "realtà" ultima, che esprime la vera essenza e potenza dell'oggetto: *fino a che il mito è vitale, il simbolo non "sostituisce", ma "equivale" all'oggetto, anzi è il suo nucleo più intimo e significativo.*<sup>20</sup>

Facendo riferimento alla peculiare operazione di «trasfigurazione in immagine esemplare» di derivazione gadameriana – grazie alla quale avviene la trasformazione in simboli di tutti quegli elementi e quelle idee che de Martino raccoglieva sotto il termine di «domesticità utilizzabile»<sup>21</sup> – in *Poesia e magia* Seppilli articola in tre fasi il processo creativo delle immagini simboliche. La prima corrisponde alla «destorificazione» di un dato reale (sia questo un oggetto, un evento e così via), nell'accezione che ne dava de Martino;<sup>22</sup> la seconda equivale alla sua «trasfigurazione in mito», collocato in una realtà metastorica. Il terzo momento è dato invece dall'identificazione con il simbolo da parte del soggetto: il simbolo infatti rappresenta sempre un valore per qualcuno, e per essere tale un valore «dev'essere effettivamente vissuto (*erlebt*) da una comunità di persone che ne condividono l'esperienza».<sup>23</sup> Questo aspetto comporta una forma di identificazione dei singoli con l'immagine simbolica, trasformata in una parte significativa della loro personalità:

ciò non riguarda solo la sfera dei valori etici, nella forma dell'imperativo categorico, o religiosi come fede nella trascendenza divina, perché riguarda anche l'esperienza estetica in quanto essa pure si manifesta attraverso l'*identificazione* diretta del soggetto con l'opera d'arte nella quale la valenza estetica si realizza, e ne garantisce la fruizione autentica.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 235.

<sup>21</sup> «I processi di conoscenza, intesi come operazioni guidate non tanto e non solo dall'istinto, come negli animali, ma anche e soprattutto dall'uso di modelli conoscitivi, concetti, categorie e procedure logiche e scientifiche, sono esclusivi del genere umano. Grazie a questa attività l'uomo attinge alla conoscenza oggettiva e verificabile di ogni aspetto del mondo della natura, non solo, ma anche del contesto socio culturale in cui vive, e della propria interiore vita intellettuale ed emotiva. L'oggetto di queste esperienze razionali è stato icasticamente denotato da Ernesto de Martino col termine di "domesticità utilizzabile"» C. TULLIO-ALTAN, *Le grandi religioni a confronto. L'età della globalizzazione*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 15.

<sup>22</sup> Quando cioè un evento concreto viene prima decontestualizzato e poi trasfigurato e posto all'interno di una dimensione mitica, «onde costituirlo attraverso il rito a strumento di difesa psichica o di "riscatto della presenza in crisi"» C. TULLIO-ALTAN, *L'esperienza simbolica e la storia nel pensiero di Anita Seppilli*, «La Ricerca Folklorica», n. 25, aprile 1992, pp. 61-71, pp. 62-62.

<sup>23</sup> C. TULLIO-ALTAN, *Le grandi religioni a confronto. L'età della globalizzazione*, cit., p. 18.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

È proprio in questa terza fase che l'immagine si costituisce in senso pieno come un simbolo, in quanto «viene a costituire un “vissuto di valore” (*Erlebnis*) che sta all'origine di una serie di esperienze relative a “fenomeni essenziali per l'uomo”».<sup>25</sup>

L'esperienza simbolica trasfigura quindi una molteplicità di *oggetti* – intesi come avvenimenti di natura cosmica, sociale, personale, ambientale – i quali assumono un significato che trascende la loro materialità,<sup>26</sup> presentandosi come «una qualità pervasiva dell'esperire»<sup>27</sup> dell'uomo, che nei simboli «vi si riconosce, vivendoli come sostanza del valore estetico, morale, religioso, che dà senso all'esperienza umana nella sua specificità».<sup>28</sup>

Il fatto che l'uomo si esprimesse attraverso un ordine simbolico era del resto un'idea già presente negli studi di Durkheim, che conducendo le sue analisi sul ruolo del simbolo all'interno dei sistemi religiosi e delle rappresentazioni sociali e collettive in generale era giunto alla conclusione secondo la quale l'uomo avrebbe da sempre espresso la propria concezione di sé e il suo rapporto con la sfera del sacro attraverso l'uso di segni e gesti appartenenti al linguaggio simbolico. Il gesto di rappresentare il mondo ha significato inevitabilmente la creazione di simboli tramite cui l'uomo – come ha scritto Ignazio Buttitta – ha «discretizzato l'omogeneità indefinita del vivente organizzandola in sistemi di segni e dotando così di senso l'universo e se stesso come parte inscindibile di esso».<sup>29</sup> L'opposizione di simboli «qualitativamente connotati»<sup>30</sup> su cui si basano le classificazioni simboliche ha pertanto caratterizzato tanto le concezioni cosmologiche quanto l'organizzazione stessa della vita dell'uomo, che secondo Zwi Werblowsky «ha sempre percepito e strutturato il mondo (cosmo, società, sistemi di valori) in opposizioni dualistiche, cioè “binarie”: maschio-femmina, destra-sinistra, cielo-terra, giorno-notte, sacro-profano, esogamia-endogamia, ecc.».<sup>31</sup>

---

<sup>25</sup> C. TULLIO-ALTAN, *L'esperienza simbolica e la storia nel pensiero di Anita Seppilli*, cit., p. 63.

<sup>26</sup> Buttitta ha scritto che il simbolo, partendo da un fenomeno o da un oggetto concreto (cioè la forma fisica che nel nostro caso identificherebbe un ponte *in quanto* ponte), lo supera e lo trascende, «attraverso richiami che oltrepassano la sua fisicità e ne amplificano enormemente il significato, tessendo una trama, interna (tra i diversi significati) e esterna (con altri simboli), talora inestricabile» I. E. BUTTITTA, *Il fuoco. Simbolismo e pratiche rituali*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 32.

<sup>27</sup> C. TULLIO-ALTAN, *L'esperienza simbolica e la storia nel pensiero di Anita Seppilli*, cit., p. 64.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> I. E. BUTTITTA, *Il fuoco. Simbolismo e pratiche rituali*, p. 31.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> R. J. WERBLOWSKY, *Luce e tenebre*, in *Enciclopedia delle religioni*, vol. IV, a cura di Mircea Eliade, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 402-405.

Si tratta di un'opposizione binaria particolarmente significativa nel ragionamento che ruota attorno alla figura del ponte, dato che, come è stato anticipato e come si vedrà, nell'immaginario simbolico esprime in maniera evidente la contraddittoria possibilità di congiungere sfere che al contrario si presenterebbero separate tra loro. Questa possibilità si traduce concretamente nell'atto dell'attraversare che il ponte concede per la sua intrinseca funzionalità costitutiva: un segmento continuo che spezza il vuoto e che chiede di essere attraversato. Se quindi la figura del ponte non può essere considerata come il frutto di scelte arbitrarie da parte del pensiero simbolico – che è necessariamente collegato al fenomeno che intende rappresentare – e non essendo possibile ricondurre in maniera definitiva questo fenomeno a un significato definibile una volta per tutte, di fatto, ad emergere, è il carattere ambivalente del ponte. Detto altrimenti, il simbolo del ponte offre la possibilità di un collegamento il cui significato profondo resta sfuggente, a tratti incomprensibile, al tempo stesso temuto e ricercato dall'uomo. Del resto, secondo Kant,<sup>32</sup> è proprio quando non è possibile oggettivare un determinato contenuto che avviene l'utilizzo del simbolo, quando cioè non è possibile coglierne direttamente l'oggetto.<sup>33</sup> Alcuni concetti infatti, la cui oggettiva realtà non è dimostrabile empiricamente, necessitano del simbolo per essere significati: l'idea di Dio, la cosa in sé, possono solamente essere simbolizzati, diversamente dagli oggetti empirici o dell'intelletto: «il simbolo segna il limite tra ciò che è conoscibile e ciò che è soltanto pensabile, tra il sapere scientifico, universale e necessario, e ciò che pur essendo pensabile non è oggettivabile: l'uomo, il mondo, Dio».<sup>34</sup>

Sulla scia della dottrina kantiana delle categorie, Ernst Cassirer ha approfondito la pluralità delle forme simboliche, quelle «molteplici espressioni di una funzione di produzione di forme da parte del soggetto, tramite l'incontro delle quali con un dato appartenente al dominio del sensibile viene creato il mondo simbolico umano».<sup>35</sup> Cassirer ha orientato i suoi studi partendo dal presupposto che il simbolo non rappresenta tanto «un rivestimento meramente accidentale del pensiero, ma il suo organo necessario ed

---

<sup>32</sup> Cfr. F. CARMAGNOLA, *La triste scienza. Il simbolico, l'immaginario, la crisi del reale*, Roma, Meltemi, 2002.

<sup>33</sup> Cfr. N. AVTONOMOVA, *Lacan avec Kant: l'idée du symbolisme*, in *Lacan avec les philosophes*, Paris, Albin Michel, 1991, pp. 69-132.

<sup>34</sup> S. SABBATINI, *Lacan e l'antropologia: il problema del simbolo*, cit., p. 2.

<sup>35</sup> M. C. BARTOLOMEI, *La dimensione simbolica. Percorsi e saggi*, cit., pp. 109-113.

essenziale»,<sup>36</sup> espressione di un “oggetto spirituale” trasmesso tramite segni e immagini sensibili. Un aspetto da cui deriva il «sensualismo» a cui fa riferimento il filosofo, poiché la manifestazione di quell’oggetto spirituale può avvenire solo attraverso il tramite di qualcosa di sensibile:

L’uomo non può più sottrarsi alle condizioni di esistenza che lui stesso si è creato; egli deve conformarsi ad esse. Non vive più in un universo soltanto fisico ma in un universo simbolico. Il linguaggio, il mito, l’arte e la religione fanno parte di questo universo, sono fili che costituiscono il tessuto simbolico, l’aggrovigliata trama dell’umana esperienza. [...] Queste forme sono essenzialmente forme simboliche. Invece di definire l’uomo come un *animal rationale* si dovrebbe dunque definirlo come un *animal symbolicum*.<sup>37</sup>

Il simbolo, per Cassirer, diventa così il termine unificante di tutte le attività umane, dal linguaggio al mito, dall’arte alla scienza: è il simbolo che rende l’uomo *uomo*, e le forme simboliche gli consentono un approccio alla realtà, permettendone una forma di intellegibilità. Questa capacità simbolica dell’uomo diventa un terzo sistema che si inserisce, rispetto agli stimoli della realtà esterna, tra la ricezione e la reazione.<sup>38</sup> Se nell’animale esiste infatti una connessione diretta tra il sistema ricettivo – che trasmette gli stimoli provenienti dall’ambiente circostante – e quello reattivo – che permette di fornire una risposta adeguata agli stimoli – il sistema simbolico vi si inserisce nel mezzo: la differenziazione che l’uomo esercita rispetto agli stimoli esterni comporta quindi la produzione di simboli grazie ai quali l’uomo «non viv[e] più in un universo soltanto fisico, ma in un universo simbolico».<sup>39</sup> Si tratta di una risposta non più diretta, ma culturalmente mediata, in qualche modo artificiale:

L’uomo non si trova più direttamente di fronte alla realtà [...]. La realtà fisica sembra retrocedere via via che l’attività dell’uomo avanza. Invece di avere a che fare con le cose stesse, in un certo senso l’uomo è

---

<sup>36</sup> E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche. Il linguaggio*, vol. I, traduzione italiana di Eraldo Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1961, p. 20.

<sup>37</sup> E. CASSIRER, *Saggio sull’uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*, traduzione italiana di Luca Pavolini, Milano, Longanesi, 1948, pp. 79-81.

<sup>38</sup> «Inserito fra sistema ricettivo e quello reattivo (ritrovabili in tutte le specie animali), nell’uomo vi è un terzo sistema che si può chiamare *sistema simbolico*, l’apparizione del quale trasforma tutta la sua situazione esistenziale» ivi, pp. 79-80.

<sup>39</sup> Ivi, p. 80.



continuamente a colloquio con se medesimo. Si è circondato di forme linguistiche, di immagini artistiche, di simboli mitici e di riti religiosi a tal segno da non poter vedere e conoscere più nulla se non per il tramite di questa artificiale mediazione.<sup>40</sup>

Tuttavia, seppur non riconducibile all'esperienza della realtà oggettiva<sup>41</sup> e non facendo parte né dell'orizzonte razionale né di quello irrazionale, l'immaginario simbolico non è neppure da considerarsi "irreale", necessitando per questo di collocarsi in una sua precisa sfera di senso.

## 1.2 Sacro e profano

Sacro e profano costituiscono la coppia antitetica alla base del processo organizzativo della società. Si tratta di due ambiti inconciliabili, i quali, se messi a confronto tra loro, possono esprimere lo stesso sentimento conflittuale legato alle possibilità connaturate al simbolo del ponte – *collegare* e *attraversare*. Sacro e profano delineano dunque i poli antagonisti entro i quali l'uomo ha cercato di trovare un contatto, e le coppie polarizzate umano/extraumano, materiale/spirituale, terrestre/divino, come si vedrà, ne rappresentano la proiezione più immediata.

Per illustrare le coordinate attraverso le quali leggere la condizione dicotomica avvertita dall'uomo e tradotta nel simbolo del ponte è utile soffermarsi su questo esempio, contenuto ne *Il Cacciatore Celeste* di Roberto Calasso. L'autore, descrivendo il confine tra il territorio di Atene e quello di Eleusi, riporta un episodio particolare:

Da un'iscrizione del 421/420 a.C. si desume che un ponte [...], probabilmente distrutto in guerra, doveva essere ricostruito. Il decreto ingiungeva che il ponte fosse abbastanza largo perché vi passassero le sacerdotesse con gli "oggetti sacri" e i futuri iniziati, che venivano definiti "i camminatori". Non occorre altro per designare il candidato all'iniziazione.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Ivi, pp. 79-80.

<sup>41</sup> «L'esperienza dell'immaginario è costituita dall'uomo allo stesso titolo dell'esperienza diurna e delle attività pratiche. Benché la struttura della sua realtà non sia omologabile alle strutture delle realtà "oggettive" dell'esistenza pratica, il mondo dell'immaginario non è "irreale"» A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, cit., p. 167.

<sup>42</sup> R. CALASSO, *Il Cacciatore Celeste*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 432-433.

Quello descritto da Calasso è il passaggio che il futuro iniziato ai misteri eleusini deve compiere transitando da uno spazio profano a uno connotato come sacro: i due spazi sono qui fisicamente separati, ben distinti. Tra questi due poli in apparenza irriducibili uno all'altro è presente un terzo elemento: il ponte, che compare come simbolo del passaggio evidenziando al contempo la *necessaria* separazione che distingue lo spazio sacro dallo spazio profano e la possibilità di una loro unione particolare. Il contesto più adeguato in cui il simbolo del ponte compare esprimendo la sua massima forza e la sua natura ambigua corrisponde al momento in cui si presenta una tensione insostenibile tra due realtà incompatibili tra loro, che si possono ricondurre, per l'appunto, alle categorie del sacro e del profano.

“Sacro” è una parola indoeuropea che ha il significato di “separato”: la sacralità in sé non è una condizione né spirituale, né morale, quanto piuttosto una qualità che ha a che vedere con la relazione che l'uomo instaura con potenze che, non potendo dominare, avverte come superiori a sé, e come tali «attribuibili a una dimensione, in seguito denominata “divina”, pensata comunque come “separata” e “altra” rispetto al mondo umano»: <sup>43</sup> in qualche modo sacro è quella cosa che appartiene agli dei, e in quanto tale, è sottratta al libero uso degli uomini, che ne restano esclusi. <sup>44</sup> Scrive a riguardo Joseph Levi che l'esperienza del sacro corrisponde all'esperienza del limite: il dramma ad esso connesso nasce dalla consapevolezza da parte dell'uomo che l'essenza divina trascende, va oltre le sue capacità conoscitive, e non può per questo essergli svelata. Non essendo permesso all'uomo di spingersi oltre il limite stabilito, l'avvicinarsi troppo al sacro è un gesto sacrilego, significa cioè andare oltre il limite e andare incontro alla distruzione. È proprio da questo senso del limite che il sacro trae la sua forza, così come «provoca la sensazione del sacro» <sup>45</sup> ciò che si trova oltre il limite e le capacità conoscitive dell'uomo.

Secondo Durkheim, che, come abbiamo detto, attraverso lo studio del comportamento sociale identificava proprio il sacro alla base del religioso,

Non esiste nella storia del pensiero umano un altro esempio di due categorie di cose tanto profondamente diverse, tanto radicalmente

---

<sup>43</sup> U. GALIMBERTI, *Orme del sacro. Il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 13.

<sup>44</sup> G. AGAMBEN, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, p. 83.

<sup>45</sup> J. LEVI, *Conoscere il sacro attraverso l'esperienza del limite*, in *Origini del sacro e del pensiero religioso. Il dialogo interreligioso. Atti del convegno (maggio 2009)*, Firenze, Alinea, 2010, pp. 29-34, p. 31.

opposte l'una all'altra [...]. Le energie dell'uno non sono semplicemente quelle che si incontrano nell'altro, fornite di qualche grado in più; esse sono di un'altra natura. A seconda delle religioni, questa opposizione è stata concepita in diversa maniera. Per separare queste due specie di cose, è sembrato talvolta sufficiente localizzarle in regioni diverse dell'universo fisico: altre volte le une sono relegate in un mondo ideale e trascendente, mentre il mondo materiale è abbandonato alle altre in dominio assoluto. Ma, se le forme del contrasto variano, il fatto stesso del contrasto è universale.<sup>46</sup>

Durkheim individuava il sacro mettendolo in contrapposizione al profano, definendolo come una sorta di forza collettiva proveniente dalla società, sovrapposta al reale tanto da poter essere considerato come l'elemento essenziale per l'organizzazione sociale. Nel dualismo tra sacro e profano Durkheim leggeva una vera e propria forma di antagonismo tra i due ambiti, che finiscono per coincidere con due forme di vita che non possono essere vissute allo stesso momento. Il sacro occupa un ambito totalmente a parte, separato, rispetto a quello del profano; se si mescola al profano cessa di essere se stesso perché ogni contatto lo viola, privandolo dei suoi elementi costitutivi. Il profano si costituisce al contrario come terra dell'esperienza quotidiana, del limite: profano è ciò che da sacro o religioso viene restituito alla proprietà dell'uomo.<sup>47</sup> Perciò l'antagonismo e l'esclusione reciproca delle due idee implica che «le cose non si tocchino, che non siano in alcun modo in rapporto: è lo stesso principio della interdizione»;<sup>48</sup> è questa separazione a rendere possibile la religione. Giorgio Agamben, in *Profanazioni*, ha sostenuto fermamente che non può darsi religione senza la presenza di una separazione, e che al tempo stesso ogni separazione porta in sé un nucleo di religioso, perché la religione è esattamente «ciò che sottrae cose, luoghi, animali o persone all'uso comune e le trasferisce in una sfera separata»;<sup>49</sup>

Il termine *religio* non deriva, secondo un'etimologia tanto insipida quanto inesatta, da *religare* (ciò che lega e unisce l'umano e il divino), ma da *relegere*, che indica l'atteggiamento di scrupolo e di attenzione

---

<sup>46</sup> E. DURKHEIM, *Le forme elementari della vita religiosa*, traduzione italiana di Claudio Cividali, introduzione di Remo Cantoni, Milano, Edizioni di Comunità, 1963, p.41. «La divisione del mondo in due domini che comprendono l'uno tutto ciò che è sacro, e l'altro tutto ciò che è profano, è il carattere distintivo del pensiero religioso» ivi, p.39.

<sup>47</sup> G. AGAMBEN, *Profanazioni*, cit., p. 83.

<sup>48</sup> E. DURKHEIM, *Le forme elementari della vita religiosa*, cit., p.347.

<sup>49</sup> G. AGAMBEN, *Profanazioni*, cit., p. 84.

cui devono improntarsi i rapporti con gli dei, l'inquieta esitazione (il "rileggere") davanti alle forme – e alle formule – da osservare per rispettare la separazione fra il sacro e il profano. *Religio* non è ciò che unisce uomini e dei, ma ciò che veglia a mantenerli distinti.<sup>50</sup>

Siamo quindi in presenza di due realtà inconciliabili che segnano una linea di demarcazione netta tra loro, «due sistemi di stati di coscienza, che sono orientati e che orientano la nostra condotta verso due poli contrari»,<sup>51</sup> due sistemi radicalmente eterogenei e dal valore incomparabile. L'uomo si percepisce nella sua solitudine, e anche se non sembrano esserci passaggi possibili al di qua e al di là del limite posto, è destinato a cercarli comunque.

Utilizzato per conciliare tra loro le due realtà, il ponte tenta di risolvere questa separazione. Il ponte, come abbiamo detto, riassume in sé l'ambiguità del distacco esistente tra le cose e un loro possibile collegamento, e si colloca come elemento liminare tra quello che è aperto alla conoscenza dell'uomo e quello che va al di là della sua condizione di finitezza umana. Se dal sacro poi l'uomo tende a tenersi distaccato – così come avviene nei confronti di ciò che si teme – sentendosene però al contempo irresistibilmente attratto,<sup>52</sup> il ponte sembra poter rappresentare un simbolo conforme anche a questa ambiguità. Catalizza cioè il bisogno del passaggio da uno stato all'altro, la proiezione di bisogni e angosce, facendo così risaltare la separazione e l'ambivalenza che accompagnano la tensione conflittuale tra sacro e profano, i due poli che il ponte tiene in comunicazione. È in questo modo che il ponte di Eleusi permetteva un passaggio per così dire esorbitante tra due stati dell'essere, perché, come scrive Calasso, «Eleusi non era un passaggio rituale da uno stadio all'altro nella vita della società. Era l'uscita dalla società verso ciò che sta prima e ciò che sta dopo la società stessa. [...] I Misteri non sono mai stati al servizio di una società, ma erano la via per andare al di là della società»:<sup>53</sup> attraversare il ponte non significava semplicemente spostarsi in senso fisico da una realtà ad un'altra.

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 85.

<sup>51</sup> E. DURKHEIM, *Le forme elementari della vita religiosa*, cit., p. 347.

<sup>52</sup> «Dal sacro l'uomo tende a tenersi lontano, come sempre accade di fronte a ciò che si teme, e al tempo stesso ne è attratto come lo si può essere nei confronti dell'origine da cui un giorno ci si è emancipati» U. GALIMBERTI, *Orme del sacro. Il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, cit., p. 13.

<sup>53</sup> R. CALASSO, *Il Cacciatore Celeste*, cit., pp. 429-430.

### 1.3 Simbologia assiale

Il Cielo e la Terra, «che erano uniti in principio e furono separati per il fatto stesso della manifestazione»,<sup>54</sup> diventano per eccellenza le due sponde metaforiche entro le quali l'*homo religiosus* prova a costruire la propria visione della realtà, interpretata alla luce degli scambi tra la sfera del sacro e quella del profano, dell'immanenza e della trascendenza, gli estremi spirituali e quotidiani entro cui si muove. In *Simboli della scienza sacra* René Guénon ha scritto che lo scenario è quello in cui

la riva da cui [il ponte] parte è, di fatto, questo mondo, cioè lo stato in cui l'essere che lo deve percorrere si trova in quel momento, mentre la riva a cui giunge dopo aver attraversato gli altri stati della manifestazione è il mondo principale; una delle due rive è la regione della morte, in cui tutto è sottoposto al cambiamento, e l'altra è quella dell'immortalità.<sup>55</sup>

È chiaro quindi che

i due mondi rappresentati dalle due rive sono, nel senso più generale, il cielo e la terra, che erano uniti in principio e furono separati per il fatto stesso della manifestazione, il cui intero ambito è allora assimilato a un fiume o a un mare che si estende fra di essi [In ogni applicazione più ristretta dello stesso simbolismo, si tratterà sempre di due stati che, a un certo 'livello di riferimento', saranno in un vicendevole rapporto corrispondente a quello fra il cielo e la terra].<sup>56</sup>

Il ponte è il collegamento simbolico che si crea per transitare da una riva all'altra, e può allora essere associato «esattamente al pilastro assiale che lega il cielo e la terra pur mantenendoli separati; e proprio in virtù di questo significato esso deve essere concepito essenzialmente come verticale, al pari di tutti gli altri simboli dell'«Asse del Mondo»»:<sup>57</sup>

tale asse, secondo un simbolismo comune alla maggior parte delle tradizioni, è il «ponte» che collega la Terra al Cielo [...], oppure lo stato umano agli stati sopra-individuali, o ancora il mondo sensibile al mondo sopra-sensibile; in tutto ciò, infatti, si tratta sì sempre dell'«Asse

---

<sup>54</sup> R. GUÉNON, *Simboli della Scienza sacra*, traduzione italiana di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1975, pp. 331-332.

<sup>55</sup> Ivi, p. 332.

<sup>56</sup> Ivi, pp. 331-332.

<sup>57</sup> Ivi, p. 332.

del Mondo», ma quest'ultimo può essere considerato nella sua totalità o solo in qualche sua porzione più o meno ampia, a seconda del grado di maggiore o minore universalità in cui nei vari casi è assunto tale simbolismo; ne risulta peraltro che questo «ponte» dev'essere concepito come essenzialmente verticale.<sup>58</sup>

In *The Perilous Bridge of Welfare* Doña Luisa Coomaraswamy ha analizzato la simbologia del ponte partendo dagli studi compiuti sulla tradizione religiosa indiana e islamica. Scrivendo a proposito del collegamento tra terra e cielo secondo una visione religiosa, equiparando il simbolo del ponte a quello della scala la studiosa indicava l'inclinazione prospettica attraverso la quale interpretarlo: «the ladder is the bridge as seen in vertical perspective»:<sup>59</sup>

In the beginning, these two worlds of Sky and Earth, were one; they are divided by the act of creation, and thus there came into being the “two shores” [...] of an intervening river or sea of time and space. It is for each one “here” to find his way “there”, whether by bridge or ladder, ford or ship: to have reached the Farther Shore is “man’s last end”. The Way (*panthā*) is “upward” (*ūrdhvam*) if we are thinking of the ladder, “across” (*tiras*) when we are thinking of bridge, ford or ship. In either case the Way is really an ascent, “for upwards, as it were, is the world of Heaven” (TS. vi. 3. 4. 1).<sup>60</sup>

Questo tipo di comunicazione sarebbe possibile a causa di una sorta di “rottura di livello”<sup>61</sup> tra le diverse realtà che ogni manifestazione del sacro comporta, manifestazione a cui lo storico delle religioni Mircea Eliade ha dato il nome di *ierofania*, esprimendo con

---

<sup>58</sup> R. GUÉNON, *La Grande Triade*, traduzione italiana di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1980, pp. 145-146.

<sup>59</sup> D. L. COOMARASWAMY, *The Perilous Bridge of Welfare*, «Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. 8, n. 2, August 1944, pp. 196-213, p. 196. Doña Luisa è stata moglie del famoso Ananda Coomaraswamy, lo studioso di metafisica e arte orientale tra i primi interpreti della cultura indiana in Occidente.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> L'espressione, coniata dall'orientalista Paul Mus, è stata resa celebre da Eliade, il quale però non ha mai fornito della stessa una definizione soddisfacente, rimandando di volta in volta un suo approfondimento. L'espressione “rottura di livello” torna quindi ricorsivamente nelle opere di Eliade: nei *Commenti alla Leggenda di Mastro Manole*, ad esempio, Eliade scrive che «ogni atto religioso come anche ogni atto magico si riduce ad una “rottura di livello”; il reale coincide con il non-reale, il tutto con la parte, l'eterno con l'effimero, ecc.» M. ELIADE, *Commenti alla leggenda di Mastro Manole*, in ID., *I riti del costruire*, introduzione e traduzione italiana di Roberto Scagno, Milano, Jaca Book, 1990, p. 69. Ancora, nel *Trattato di storia delle religioni* si legge che ogni ierofania implica una «rottura di livello ontologico» M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di Pietro Angelini, traduzione italiana di Virginia Vacca, riveduta da Gaetano Riccardo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 31.

questo concetto il fatto che qualcosa di sacro, cioè di natura “altra”,<sup>62</sup> si riveli all’uomo: «per tradurre l’atto di questa manifestazione del sacro abbiamo proposto il termine *ierofania*, che [...] non esprime niente di più di quanto è intrinseco al suo contenuto etimologico, vale a dire che *qualcosa di sacro ci si mostra*».<sup>63</sup> La *ierofania* interrompe l’omogeneità dello spazio profano,<sup>64</sup> permettendo al tempo stesso «la rivelazione di una realtà assoluta, in opposizione alla non-realtà dell’immensa distesa che la circonda»:<sup>65</sup>

L’irruzione del sacro non proietta soltanto un punto fisso in mezzo all’amorfa fluidità dello spazio profano, un ‘Centro’ nel ‘Caos’; essa dà luogo inoltre a una rottura di livello, apre la via di comunicazione tra i livelli cosmici (Terra e Cielo) e facilita il passaggio, ontologicamente, da un modo di essere all’altro. Questa rottura nell’eterogeneità dello spazio profano crea il ‘Centro’ attraverso il quale si può comunicare con il “trascendente”.<sup>66</sup>

Le ierofanie rappresentano proprio l’unione paradossale di due elementi opposti, il sacro, il trascendente, e l’oggetto empirico o lo stato psicologico nel quale il sacro trova la sua manifestazione. Il sacro può trovare quindi un modo per manifestarsi solamente in un oggetto o in una esperienza che lo rendano manifesto senza però esaurirlo.<sup>67</sup> Ogni ierofania, secondo Eliade, sarebbe allora costituita dalla presenza di tre elementi ben definibili: l’oggetto naturale, la realtà invisibile e l’oggetto mediatore che viene investito di sacralità. L’oggetto naturale per mezzo del quale il sacro si manifesta rimarrebbe nel suo contesto di appartenenza, per cui l’albero rimarrebbe un albero, la pietra una pietra e così via.<sup>68</sup> Il secondo elemento è dato dalla realtà “invisibile”, che Eliade indica con una

---

<sup>62</sup> «Il sacro si manifesta sempre come una potenza di ordine assolutamente diverso dalle forze naturali» M. ELIADE, *Miti, sogni e misteri*, traduzione italiana di Giovanni Cantoni, Milano, Rusconi, 1976, p. 146.

<sup>63</sup> M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, traduzione italiana di Edoardo Fadini, Milano, Bollati Boringhieri, 2013, p. 14.

<sup>64</sup> «perché possa prodursi la manifestazione, bisogna che l’Essere si polarizzi effettivamente in Essenza e Sostanza: ciò può essere descritto come una “separazione” di questi due termini complementari rappresentati come Cielo e Terra, perché proprio fra di loro o, se è lecito esprimersi così, nel loro “intervallo”, deve situarsi la manifestazione stessa» R. Guénon, *La Grande Triade*, cit., pp. 117-118.

<sup>65</sup> M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, cit., p. 19.

<sup>66</sup> Ivi, p. 45.

<sup>67</sup> L. ARCARI, *Chamanisme di Mircea Eliade alla prova della comparazione. L’assenza del profetismo ebraico antico*, in L. ARCARI, A. SAGGIORO, *Sciamanesimo e sciamanesimi. Un problema storiografico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015, pp. 71-86, p. 72.

<sup>68</sup> «Un albero sacro resta un albero pur significando qualcosa di diverso da un albero, qualcosa di natura diversa dalla sua natura d’albero. [...] Tuttavia, agli occhi dell’*homo religiosus*, la realtà [...] s’è trasmutata

serie di vaghe e piuttosto imprecise denominazioni, come «mondo di lassù»<sup>69</sup> o «mondo trascendentale», una «realtà assoluta, il sacro, che trascende questo mondo».<sup>70</sup> Il terzo elemento, centrale in ogni ierofania, è il mediatore: l'oggetto naturale o l'essere rivestito di una dimensione nuova, la sacralità. In quest'oggetto o in quest'essere è incarnato il «tutt'altro», che diviene il contenuto rivelato.

Qui il sacro non è più inteso come la realtà assoluta in se stessa, ma in quanto realtà manifestata e contenuto rivelato dall'oggetto o dall'essere mediatore per mezzo del quale esso si manifesta e si limita incarnandosi. Per l'irruzione del sacro, l'elemento mediatore è costituito nella sua dimensione sacrale. Rivestendo di sacralità un essere o un oggetto, l'irruzione del divino lo costituisce mediatore. Grazie a questa operazione, l'oggetto o l'essere viene separato dal mondo profano.<sup>71</sup>

Nell'ambito degli studi della storia delle religioni, il termine tecnico di *axis mundi* ha un particolare significato sul quale vale la pena soffermarsi, perché mette in luce alcuni aspetti specifici che evidenziano la natura “verticale” del ponte, illuminano le realtà che esso collega e allargano il significato di collegamento verticale all'insieme di simboli che al ponte si intrecciano. L'*axis mundi* rappresenterebbe il centro o l'asse che collega i molteplici livelli dell'universo, creando un passaggio tra cielo, terra e oltretomba: creerebbe le condizioni per un «punto d'incontro del cielo e della terra, quindi un “centro”, punto per il quale passa l'Asse del Mondo, regione satura di sacro, luogo ove possono attuarsi i passaggi fra le diverse zone cosmiche».<sup>72</sup> Rappresentando un luogo dinamico di passaggio e di transizione tra una sfera e l'altra, l'*axis mundi* ha allora una funzione estremamente dinamica:

---

al contatto con un'altra realtà, con un “tutt'altro”, con una realtà trascendente» J. RIES, *Il Sacro nella storia religiosa dell'umanità*, cit., p. 62.

<sup>69</sup> M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, cit., pp. 25.

<sup>70</sup> Ivi, p. 40.

<sup>71</sup> J. RIES, *Il Sacro nella storia religiosa dell'umanità*, cit., p. 64. Sempre secondo Eliade, il sacro non si presenterebbe quindi mai completamente in se stesso, offrendosi invece sempre attraverso qualche cosa: «L'atto dialettico rimane lo stesso: la manifestazione del sacro per mezzo di qualche qualcosa diversa da esso; il sacro appare in oggetti, miti o simboli, però mai tutto intero, mai in modo immediato e nella sua totalità» M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 28. Il sacro si manifesta quindi per mezzo di oggetti «del mondo immediato o [...] dell'immensità cosmica» *ibidem*.

<sup>72</sup> M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 98.



None of these images has a static function. They are all places of active passage and transition. As places of dynamic union where beings of quite different natures come together or pass into one another, the images of *axis mundi* may be associated with the coincidence of opposites – that is, the resolution of contradictions by their progress onto a more spiritual plane.<sup>73</sup>

Esprimendo una forma di continuità nella comunicazione tra realtà diverse, i simboli dell'*axis mundi* sono caratterizzati da una forza ambivalenza, perché «on the one hand, they connect realms of being but on the other hand they emphasize the distance between such realms. In short, they point to the need for a rupture of planes of existence, for experience of an order quite different from that of the ordinary world».<sup>74</sup> Si tratta di simboli molteplici e variabili da cultura a cultura,<sup>75</sup> capaci di tradurre in chiave cosmologica l'esigenza del collegamento umano con sfere extraumane;<sup>76</sup> il fatto poi che possano essere numerosi e compresenti nella stessa cultura diversi simboli assiali che dovrebbero al contrario rappresentare un centro unico e privilegiato non è però avvertito come un'incongruenza:

There is no paradox in that the world might [...] possess many such centers, for we are dealing here not with geometrical space, but with lived, sacred space. As such, this mythic view of space-time has a completely different structure that permits an infinite number of such breaks, and thus permits, also, an infinite number of links with the transcendent.<sup>77</sup>

Nell'accezione di *axis mundi* il ponte compare quindi in compresenza con numerosi altri simboli che ne amplificano il significato, arricchendolo, e che ne condividono la stessa funzione di collegamento verticale tra realtà tra esse separate e inconciliabili. Uno di questi è senz'altro quello della corda, che oltre a rappresentare nella sua essenza materica il ponte nella sua semplicità originale è anche un *topos* ricorrente nel pensiero religioso orientale, in cui assolve alla funzione cosmologica di collegamento tra la terra

---

<sup>73</sup> L. E. SULLIVAN, *Axis mundi*, in *Encyclopedia of Religion. Attributes of God*, II, New York City, Macmillan and Free Press, 1987, pp 713.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 712.

<sup>76</sup> M. ELIADE, *Symbolism, the Sacred and the Arts*, New York, Crossroad, 1988, pp. 3-5.

<sup>77</sup> A. WINTERBOURNE, *When the Norns Have Spoken: Time and Fate in Germanic Paganism*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2004, p. 46.

e il cielo come un *axis mundi*.<sup>78</sup> In questo caso infatti «il filo o la corda hanno un valore propriamente ‘assiale’, e l’ascensione su una corda tesa verticalmente può rappresentare, al pari dell’ascensione su un albero o su un palo, il processo di ritorno al Principio».<sup>79</sup>

I primi re di origine celeste, secondo il mito tibetano, restavano sulla terra soltanto durante il giorno, mentre trascorrevano la notte in cielo: «non conoscevano la morte propriamente detta, ma ad un determinato momento risalivano definitivamente in Cielo sulla loro corda magica, *mu* (o *dmu*)».<sup>80</sup> Il mito sull’origine teogonica di questa dinastia

riguarda la scala e la fune degli esseri celestiali *dmu*, che svolgono una funzione centrale nella mitologia della discesa terrena e il ritorno agli empirei dei primi re [...] ancestrali. La fondazione della dinastia è attribuita a gNya’-khri bTsan-po [gnatri tsempo], personaggio di natura teandrica. Fu egli a scendere per primo dalle regioni celestiali, smontando i gradini della «scala dei *dmu*» (*dmu skas*) per arrivare sulla cima del monte sacro Yar-lha Sham-po, [...] dalla quale avrebbe preso nome la dinastia. Un legame di luce iridata congiungeva i piani cosmici dei cieli e la terra attraverso la persona di questo dinasta e dei suoi successori, al cuiincipite la «fune dei *dmu*» (*dmu thag*) era congiunta. Nell’occasione del loro decesso quei sovrani si reintegravano attraverso la «fune» agli empirei dai quali erano discesi, non lasciando traccia alcuna delle loro spoglie mortali.<sup>81</sup>

Interpretata come un ponte verticale, la scala è un altro simbolo che ricorre per rappresentare il collegamento tra la terra e il cielo, infatti «l’Asse dell’Universo è come una scala sulla quale si effettua un perpetuo movimento ascendente e discendente».<sup>82</sup> L’episodio biblico della scala di Giacobbe fornisce anche un dettaglio in più sulla natura

---

<sup>78</sup> M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose. Da Maometto all’età delle riforme*, vol. III, traduzione italiana di Maria Anna Massimello e Giulio Schiavoni, Milano, Sansoni, 1996, p. 292.

<sup>79</sup> R. GUÉNON, *Simboli della Scienza sacra*, cit., p. 351.

<sup>80</sup> M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose. Da Maometto all’età delle riforme*, cit., p. 291.

<sup>81</sup> G. FILORAMO (a cura di), *Buddhismo*, Roma, Laterza, 2001, pp. 139-140. Cfr. anche S. THOMPSON, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, A840 (Support of the Earth) e F51.1 (Special kinds of Sky-rope). Per altri esempi cfr. M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., cap. 2. Il Cielo: dèi uranici, riti e simboli celesti, § 32. Miti di ascensione; R. B. DIXON, *The Mythology of all Races. Oceanic*, vol. IX, Boston, Marshall Jones Company, 1916, pp. 156 e sgg; M. H. ANANIKIAN, A. WERNER, *The Mythology of all Races. Armenian and African*, vol. VII, Boston, Marshall Jones Company, 1925, p. 135.

<sup>82</sup> A. K. COOMARASWAMY, *The Inverted Tree*, Bangalore, Bangalore Press, 1938, p. 20 citato in R. GUÉNON, *Simboli della Scienza sacra*, cit., p. 290. «Si vede come la scala offra così un simbolismo completo: si potrebbe dire che essa è come un “ponte” verticale che si eleva attraverso tutti i mondi e permette di percorrerne l’intera gerarchia passando di piolo in piolo» ivi, p. 291.

della separazione tra la sfera del sacro e il profano. Nel *Libro di tutti i libri* Calasso ricorda che «sulla strada di Paddan-Aram»<sup>83</sup> Giacobbe

aveva scoperto come si può raggiungere il cielo. Gli uomini di Babele avevano già tentato di scoprirlo, senza riuscirci. A Giacobbe fu dato di vederlo. Tanto bastava. C'era una scala, “piantata per terra, e la sua cima toccava i cieli”. Certi esseri, simili fra loro, vi salivano e scendevano. Fra Iahvè e la terra non c'era un immenso vuoto, come spesso era inevitabile pensare, ma una serie di gradini, e fra l'uno e l'altro era possibile spostarsi. Lo provava il continuo, silenzioso movimento di quegli esseri: gli Angeli.<sup>84</sup>

Il sogno di Giacobbe è significativo, in quest'ottica, per alcuni motivi che hanno a che fare con la presenza del sacro e la sua separazione dal profano: viene confermato innanzitutto il fatto che il rapporto tra cielo e terra è attivo e dinamico, seppur limitato al passaggio angelico; subito infatti Giacobbe si premura di cambiare il nome del luogo, *Luz*, che in origine significava “separazione”, in *Bethel*, che significa “casa di Dio”,<sup>85</sup> perché «questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo».<sup>86</sup> Tuttavia, nonostante venga definita come casa di Dio, per Giacobbe il luogo dell'apparizione della scala è *terribile*: «Ebbe timore e disse: “Quanto è terribile questo luogo!”».<sup>87</sup> È proprio questo l'aspetto forse più rilevante, il fatto cioè che il luogo che risulta essere caratterizzato dalla presenza stessa di Dio, un luogo quindi dalla valenza senz'altro positiva, incute invece un sentimento di terrore in Giacobbe. Ed è proprio questa ambivalenza, di cui il «terrore religioso» rappresenta un aspetto, a caratterizzare la presenza del sacro, secondo una delle teorie più celebri di Rudolf Otto. Riflettendo l'ossessione per le origini – tipica della storia delle religioni di fine Ottocento – e la centralità della definizione dell'autonomia del sacro, gli studi di Otto hanno spesso sovrapposto fenomeni di tipo psicologico, sacrale e linguistico.

---

<sup>83</sup> R. CALASSO, *Il libro di tutti i libri*, Milano, Adelphi, 2019, p. 200.

<sup>84</sup> Ivi, p. 182.

<sup>85</sup> *Genesi* 28, 19. «La “casa di Dio”, del resto, si identifica naturalmente col “Centro del Mondo”» R. GUÉNON, *Il Re del Mondo*, traduzione italiana di Bianca Candian, Milano, Adelphi, 1977, p. 91.

<sup>86</sup> *Genesi* 28, 17. «Nelle grandi religioni assistiamo alla valorizzazione del tempio al tempo stesso come *imago mundi* e come riproduzione terrena d'un archetipo celeste. *Dur-an-ki*, “legame tra il cielo e la terra”, è il nome dei santuari di Nippur e di Larsa. A Babilonia, il tempio è “la casa della base del cielo e della terra”. Bethel [...] è la casa di Dio e la porta dei cieli. Una delle visioni più grandiose è quella della città santa, la Gerusalemme celeste (Ap, 21,2 e 10)» J. RIES, *Il Sacro nella storia religiosa dell'umanità*, cit., p. 65.

<sup>87</sup> *Genesi* 28, 17.

Nel suo lavoro più importante e famoso, *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*,<sup>88</sup> Otto si era soffermato sull'ambivalenza affettiva data dalla simultaneità degli stati di attrazione e repulsione, caratteristica del religioso. Identificando l'essenza stessa della religione nel sacro,<sup>89</sup> Otto postulava all'origine dei fatti religiosi un incontro primordiale con una realtà completamente diversa: il «totalmente altro»<sup>90</sup> (*Ganz Anderes*), il «numinoso»,<sup>91</sup> che suscita un sentimento ambiguo di timore e repulsione<sup>92</sup> (*tremendum*) che al contempo affascina ed attrae (*fascinans*):<sup>93</sup> il

---

<sup>88</sup> *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Si tratta di uno dei testi più dibattuti e affascinanti del primo Novecento: apprezzato da Croce, per il quale la religione non è categoria che appartiene allo Spirito, ma manifestazione vitalistica, e per questo credeva che la storia delle religioni – disciplina appena inaugurata in Italia da Raffele Pettazzoni – non potesse avere altro scopo che un collezionismo bibliografico, l'opera di Otto ha diffuso un'idea di sacro di cui si è servito gran parte della cultura occidentale. Cfr. P. SCARPI, *Delimitazioni del sacro*, «Civiltà e Religioni», n. 2, 2015-16, pp. 13-43.

<sup>89</sup> Categoria della quale Otto non forniva una definizione più specifica che non fosse «il recupero a vario titolo della prospettiva esperienziale e psicologica» *ivi*, p. 16.

<sup>90</sup> R. Otto, *Il sacro*, traduzione italiana di Ernesto Buonaiuti, Milano, SE, 2009, p. 39.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 49. Quella di Otto è chiaramente una tesi irrazionale, secondo la quale l'esperienza religiosa non è interpretabile se non accettandone gli aspetti emozionali, perché appartenente alla sfera dell'inconoscibile e, appunto, dell'irrazionale, nella quale il sacro risiede come categoria aprioristica dell'esperienza individuale. A titolo di esempio, in apertura del terzo capitolo: «Invitiamo il lettore a rievocare un momento di commozione religiosa, possibilmente specifica. Chi non può farlo o chi non ha mai sperimentato tali momenti, non legga oltre» *ivi*, p. 23. Il punto di partenza per Otto si trova nella ragion pura, da dove scaturisce il numinoso: «al postulato durkheimiano della coscienza collettiva, [Otto] sostituisce il postulato d'una rivelazione interiore, vale a dire il sacro come categoria *a priori* dello spirito» J. RIES, *Il Sacro nella storia religiosa dell'umanità*, cit, p. 44. In aperta polemica con Otto, de Martino asserisce che la religione non rappresenta un *apriori*: apriori è piuttosto la potenza tecnica dell'uomo, «sia che si volga al dominio della natura con la produzione dei beni economici, con la fabbricazione di strumenti e con la scienza, sia che invece si volga ad impedire alla presenza di naufragare in ciò che passa senza e contro l'uomo» E. DE MARTINO, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Lecce, Argo, 1995, pp. 84-85. Secondo una prospettiva completamente diversa rispetto a quella della scuola sociologica francese, infatti, l'irrazionalismo tedesco leggeva nel fatto religioso un dato emozionale, sentimentale, quindi non chiaramente definibile ma solo esperibile. Nella *Fenomenologia della religione*, Gerardus van der Leeuw descriveva ad esempio l'esperienza e la rappresentazione del sacro come una manifestazione di potenza, rispetto alla quale l'individuo è conscio «di trovarsi di fronte a una qualità che non è possibile derivare ulteriormente dal nulla, ma che – *sui generis* e *sui iuris* – può essere designata solo con termini religiosi, come 'sacro' o con parole equivalenti» E. DE MARTINO, *Fenomenologia religiosa e storicismo assoluto*, «Studi e materiali di storia delle religioni», XXIV-XXV, 1955, pp. 1-25, p. 8. Per van der Leeuw era l'ambivalenza attorno al concetto di sacro a costituire il mistero della religione, che lo studioso non può spiegare ma solo descrivere e rivivere con «linguaggio commosso e vibrante» *ivi*, p. 8. Anche in questo caso de Martino, pur sottolineando la suggestività della ricerca fenomenologica intorno al sacro, aveva messo in guardia rispetto alle sue imprescindibili aporie di metodo: «Questa 'descrizione' del sacro come forza o potenza numinose è certamente suggestiva: e tuttavia vi si avverte qualche cosa che non persuade o che quanto meno lascia perplessi. Qui il sacro viene certamente rivissuto e descritto proprio come appare a chi è religiosamente impegnato: cioè come un mistero che non si può spiegare, come una potenza che si manifesta. Ogni tentativo di storicizzare ciò che si prova, di distenderlo in un processo culturalmente significativo, di farlo risultare da questo processo, è qui deliberatamente respinto: proprio come lo respinge la coscienza religiosa in atto» *ivi*, p. 9.

sacro quindi come *Mysterium tremendum et fascinatum*.<sup>94</sup> È proprio questa esperienza eccezionalmente ambivalente, perturbante e spaesante,<sup>95</sup> secondo Otto, a caratterizzare religiosamente il *tremor*, «a differenziarlo dal “ben noto sentimento ‘naturale’” della paura [*Furcht*], a trasformarlo in *Scheu* (Otto ne indica l'equivalente in *awe*: timore reverenziale, potremmo dire), anzi addirittura in “religioso timore reverenziale”». <sup>96</sup> Per Otto il timore religioso ha infatti

il suo primo impulso nel sentimento per lo “spaesante” (*uncanny*). L'intero sviluppo storico della religione ha preso le mosse da questo “timore” e dalla sua forma “grezza”, da questo sentimento di “spaesamento” che è esploso ad un certo momento nel suo primo impulso ed è emerso poi nell'animo dell'umanità primitiva come qualcosa di nuovo e di estraneo. Con l'esplosione di questo sentimento è cominciata una nuova epoca per il genere umano. In esso si radicano “demoni” e “dèi”, e quant'altro “l'appercezione mitologica” o la “fantasia” ha prodotto quali reificazioni del medesimo.<sup>97</sup>

Prima degli studi di Otto, il teologo Söderblom<sup>98</sup> a proposito di una possibile interpretazione del sacro colto nell'uomo religioso, scriveva che «per quanto ci è possibile capire, l'origine psicologica del concetto di sacro sembra essere stata la reazione dello spirito di fronte a ciò che è sorprendente, nuovo, terrificante». <sup>99</sup> Ed è esattamente quanto possiamo leggere nell'episodio biblico della scala, come abbiamo visto, nel momento in cui Giacobbe, atterrito di fronte alla manifestazione divina, esclama: «quanto è terribile questo luogo!». <sup>100</sup>

Il ponte, dunque, condividendo alcuni tratti fondamentali con altri simboli, non è l'unico tramite tra la realtà umana e una sovraumana. Scrive Cassani a questo proposito che

---

<sup>94</sup> Si tratta dei due stati che Otto teneva ben distinti dai sentimenti naturali di paura e gioia: non si trattava infatti di una differenza di grado ma di una differenza di tipo trascendentale.

<sup>95</sup> *Unheimlich* in tedesco, *uncanny* in inglese.

<sup>96</sup> F. CIARAMELLI, *La distruzione del desiderio*, Bari, Dedalo, 2000, p. 118.

<sup>97</sup> S. BANCALARI (a cura di), *Rudolf Otto. Opere*, «Archivio di Filosofia», LXXVII, n. 1, 2009, pp. 309-310.

<sup>98</sup> Lo stesso Otto e la successiva fenomenologia di van der Leeuw si rifecero a Söderblom per quanto riguarda la definizione della natura irrazionale e atemporale del fenomeno religioso.

<sup>99</sup> J. RIES, *Il Sacro nella storia religiosa dell'umanità*, cit, p. 37.

<sup>100</sup> *Genesi*, 28, 17.

Ponti fra Terra e Cielo, nell'universo mitico, sono anche la Scala, il Serpente, l'Albero, la Montagna, il Palo, tutti simboli assiali. Questo permette spesso la sostituzione di una figura all'altra, perché soltanto nel nostro attuale modo di pensare un Ponte è solo un ponte, e un Albero solo un albero. Nel pensiero mitico "un paragone è un simbolo al suo inizio, un simbolo che non ha ancora assunto la sua piena responsabilità".<sup>101</sup>

Un altro dei simboli assiali più diffusi è rappresentato dall'albero cosmico, sulla cui sommità dimora la divinità celeste: «primo fra gli alberi»,<sup>102</sup> il frassino *Yggdrasill* della mitologia norrena è il più noto, e connette i nove mondi<sup>103</sup> con i suoi rami, mentre le sue radici scendono in profondità sino a raggiungere gli inferi:<sup>104</sup>

Gangleri domandò: «Dov'è la residenza principale oppure il sacrario degli dèi?». Risponde Hár: «Si trova presso il frassino Yggdrasill; là gli dèi tengono giudizio ogni giorno». E allora chiese Gangleri: «Che cosa c'è da dire a proposito di questo luogo?». Dice allora Iafnhár: «Il frassino è fra tutti gli alberi il più grande e il migliore; i suoi rami si protendono su tutto il mondo e sovrastano il cielo. Tre radici sostengono l'albero e ampie si estendono; una nella terra degli Asi e l'altra in quella dei giganti della brina, là dove una volta c'era il Ginnungagap; ma la terza sta sopra Niflheimr, e sotto questa radice si trova Hvergelmir, e Nídhöggr da basso la rode. Ma sotto quella radice che è nel mondo dei giganti c'è la fonte Mímir, in essa sono celati saggezza e acume». <sup>105</sup>

Commentario di miti e manuale per aspiranti poeti, *l'Edda in prosa* di Snorri Sturluson redatto attorno al 1220 riporta che la «terza radice» del frassino *Yggdrasill* «sta in cielo e sotto questa radice è un fonte particolarmente sacro che è l'Urdharbrunnr; là gli

---

<sup>101</sup> A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 38.

<sup>102</sup> S. SNORRI, *Edda*, Milano, Adelphi, a cura di Giorgio Dolfini, 1975, p. 92.

<sup>103</sup> «Nove mondi ricordo / nove interni sostegni / e il grande frassino / che penetra la terra» P. SCARDIGLI (a cura di), *Il canzoniere eddico*, traduzione italiana di Piergiuseppe Scardigli e Marcello Meli, Milano, Garzanti, 1982, p. 5.

<sup>104</sup> Cfr. C. M. CUSACK, *The Sacred Tree: Ancient and Medieval Manifestations*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 8-13.

<sup>105</sup> S. SNORRI, *Edda*, cit., p. 65. «Quest'Albero Cosmico somiglia al Pilastro, sostegno del Mondo, "asse dell'Universo" (*Axis Mundi*) dei miti cosmologici altaici e nord-europei. L'albero, secondo questi miti, esprime la realtà assoluta nel suo aspetto di norma, di punto fisso, sostegno del Cosmo. È il punto d'appoggio per eccellenza. Di conseguenza, le comunicazioni col cielo possono avvenire soltanto intorno a esso, o addirittura per suo tramite» M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., pp. 273-274. Il motivo è ampiamente diffuso: a proposito della mitologia cinese, Marcel Granet nota ad esempio che «al centro dell'Universo [...] si eleva un Albero meraviglioso: esso unisce le Nove Sorgenti ai Noni Cieli, i Bassifondi del Mondo al suo Culmine. *Lo si chiama il Legno Eretto* (Kien-mou)» M. GRANET, *Il pensiero cinese*, traduzione italiana di Giorgio R. Cadorna, Milano, Adelphi, 1971, p. 242.

dèi hanno il loro tribunale. Ogni giorno gli Asi si recano là a cavallo attraverso Bifröst, che è perciò chiamato anche ‘il ponte degli Asi’».<sup>106</sup> Il celebre Bifröst rappresenta sicuramente una delle immagini più caratteristiche della mitologia nordica, il ponte arcobaleno che connette il cielo con la terra:

Gangleri domandò: «Qual è la via che dalla terra porta al cielo?». Hár rise e rispose: «Questa non è una domanda molto saggia. Nessuno ti ha detto mai che gli dèi costruirono un ponte fra il cielo e la terra e che esso si chiama Bifröst? Devi pure averlo visto, forse tu lo chiami ‘arcobaleno’. È di tre colori e molto resistente, fatto con arte e perizia più che non altre opere [...]».<sup>107</sup>

Il problema dell’attraversamento del ponte da parte dell’uomo in questo caso non viene posto, perché sono solo gli dei che possono utilizzarlo per scendere sulla terra,<sup>108</sup> fino al giorno del *Ragnarøk* in cui crollerà, sotto il passo dei giganti:

«[...] Eppure, per quanto solido, crollerà quando i figli di Muspell arriveranno e lo correranno a cavallo, allora i loro destrieri traverseranno a nuoto i grandi fiumi e così procederanno». Allora Gangleri disse: «Non mi sembra che gli dèi abbiano costruito quel ponte coscienziosamente se esso può crollare, ed erano pur in grado di costruirlo come volevano». Hár allora replicò: «Gli dèi non meritano

---

<sup>106</sup> S. SNORRI, *Edda*, cit., p. 66.

<sup>107</sup> Ivi, p. 62. A proposito dell’attendibilità dell’*Edda* snorriana, del fatto che sembra essere presente solo qui l’idea del Bifröst come arcobaleno, e che questo riecheggia in qualche modo l’idea universale dell’arcobaleno come tramite per eccellenza tra dei e uomini, Giorgio Dolfini scrive: «Potremmo dire, parafrasando C. G. Jung, che [Snorri] non può liberarsi dalla base archetipica delle proprie rappresentazioni e perciò ‘continua’ il mito, lo riproduce, lo rivive, lo ricrea, lo varia con legittimità. Il concetto di “variazione sul tema” (K. Kerényi), dove il tema è l’idea mitica fondamentale e la variazione la realizzazione mitologica concreta di essa nel tempo e nella tradizione, oppure l’approfondimento simbolico di un aspetto del mitologema, la figura possibile di un simbolo archetipico, pare ben attagliarsi alla lettura e all’interpretazione più opportuna della mitologia snorriana. Le idee mitologiche racchiudono in sé qualcosa di più di quanto si possa pensare “in modo non mitologico”. Ed è facoltà precipua di Snorri pensare mitologicamente, *mythologeîn*. Dopo queste considerazioni appare evidente che il dibattito relativo alla legittimità di assumere la *Snorra Edda* come fonte attendibile della mitologia germanica perde [...] buona parte della sua importanza metodologica. Non si è assolutamente in grado di affermare che Snorri abbia trattato le proprie fonti con la disinvoltura di chi si preoccupi anzitutto di approntare una pittura coerente in se stessa» G. DOLFINI, *Introduzione* a S. SNORRI, *Edda*, cit., p. 24.

<sup>108</sup> «Between Heaven and earth was the bridge Bifrost or Bilrost, which the gods had made, the Asbru or ‘bridge of the Æsir’. It is the rainbow, of three colours. It is very strong and made with greater craft than any other structure. The red colour is fire, which keeps the Hill-giants off. Over this best of bridges the gods ride daily to their tribunal at Urd’s well. Another name of the bridge is Vindhjalsmbrú, ‘Wind-helmet’s (the sky) bridge’. At the Doom of the gods the sons of Muspell will cross it and break it down» J. A. MACCULLOCH, *The Mythology of all Races. Eddic*, vol. II, Boston, Marshall Jones Company, 1930, pp. 329.

alcun rimprovero per quest'opera. Bifröst è un buon ponte, ma nulla esiste in questo mondo che possa fidare in se stesso quando i figli di Muspell devasteranno ogni cosa».<sup>109</sup>

L'associazione con l'arcobaleno,<sup>110</sup> simbolo universale di unione fra cielo e terra, attesta la natura e in qualche modo l'esclusività divina del ponte Bifröst, perché sono gli dei ad averlo creato e a prendersene cura, ed è con la creazione dell'arcobaleno che essi stabiliscono un tramite con l'uomo. È quello che accade, con le dovute differenze, anche nel caso dell'arcobaleno biblico messo in cielo per ricordare l'alleanza tra Dio e l'uomo,<sup>111</sup> senza che tuttavia venga fatto riferimento ad un passaggio da un mondo all'altro: qui l'arcobaleno definisce piuttosto il ristabilirsi dell'ordine e il rinnovamento di tutte le cose, e sancisce il fatto che la terra, luogo in cui è possibile la vita, non può essere concepita come realtà separata rispetto alla volontà divina, ma che in questa si riunisce.<sup>112</sup> Carl Gustav Jung ha ben riconosciuto il legame tra l'uomo e il divino rappresentato proprio dall'arcobaleno, l'immagine percepibile del legame tra cielo e terra, ma allo stesso tempo ha notato i potenziali pericoli che questo tipo di collegamento rappresenta: a proposito della figura dell'arcobaleno che compare nella visione di un paziente, Jung ha infatti evidenziato che se questo deve essere usato come un ponte che dà accesso al cielo, allora l'uomo deve passare al di sotto di esso e non sopra di esso,

---

<sup>109</sup> S. SNORRI, *Edda*, cit., p. 62.

<sup>110</sup> «L'assimilazione tra [il simbolismo del ponte] e quello dell'arcobaleno non è così frequente come si pensa di solito. Vi sono sicuramente casi in cui tale assimilazione esiste, e uno dei più chiari è quello che si riscontra nella tradizione scandinava, in cui il ponte di *Byfrost* viene esplicitamente identificato con l'arcobaleno. Altrove, quando il ponte viene descritto ascendente in una parte del suo percorso e declinante nell'altra, vale a dire a forma di arcata, sembra piuttosto che queste descrizioni siano state molto spesso influenzate da un raffronto secondario con l'arcobaleno, senza che ciò implicasse una vera identificazione tra questi due simboli. Questo raffronto si spiega d'altronde facilmente per il fatto stesso che l'arcobaleno è in genere ritenuto simboleggiare l'unione del cielo e della terra; fra il modo grazie al quale si stabilisce la comunicazione della terra con il cielo e il segno della loro unione vi è una connessione evidente, ma che non comporta di necessità una assimilazione o una identificazione. Aggiungeremo subito che questo stesso significato dell'arcobaleno, che si ritrova in una forma o in un'altra nella maggior parte delle tradizioni, risulta direttamente dalla sua stretta relazione con la pioggia, poiché quest'ultima [...] rappresenta la discesa delle influenze celesti nel mondo terrestre» R. GUÉNON, *Simboli della Scienza sacra*, cit., p. 334.

<sup>111</sup> «Il mio arco pongo sulle nubi ed esso sarà il segno dell'alleanza tra me e la terra / Quando radunerò le nubi sulla terra e apparirà l'arco sulle nubi / ricorderò la mia alleanza che è tra me e voi e tra ogni essere che vive in ogni carne e noi ci saranno più le acque per il diluvio, per distruggere ogni carne / L'arco sarà sulle nubi e io lo guarderò per ricordare l'alleanza eterna tra Dio e ogni essere che vive in ogni carne che è sulla terra / Disse Dio a Noè: Questo è il segno dell'alleanza che io ho stabilito tra me e ogni carne che è sulla terra» *Genesi* 9,13.

<sup>112</sup> Anche nel caso in cui l'arcobaleno non rappresentasse propriamente una vera strada da percorrere, si potrebbe comunque ritrovare un collegamento simbolico tra gli dei e gli uomini. È il caso di Iris, che nel mito greco funge da messaggera degli dei presso i mortali.



perché «*Chi passa sopra, cade e si uccide*. Soltanto gli dèi riescono a passare sul ponte dell'arcobaleno; i mortali invece cadono e muoiono, perché l'arcobaleno non è che una bella apparenza tesa sopra il cielo».<sup>113</sup> Jung coglie perciò l'eccezionalità e lo statuto di passaggio *sui generis* dell'arcobaleno, e scrive che «non è una via adatta per gli uomini legati al loro corpo»,<sup>114</sup> ribadendo il fatto che l'uomo, inteso nella sua natura materiale, corporea, non può percorrere il ponte arcobaleno come se questo fosse un passaggio qualsiasi.

Facendo nuovamente riferimento all'esempio del Bifröst, va sottolineato il fatto che la continuità tracciata dal ponte tra il cielo e la terra prosegue anche nel mondo infero, dove ha un suo parallelo nel ponte che collega il regno dei mortali a quello infero, chiamato Gjallarbrú: nell'*Edda* in prosa di Snorri infatti si legge che Hermóðr, il figlio di Odino, cavalcando alla volta degli inferi per riportare in vita il fratello Baldr, si imbatte proprio in questo ponte: «egli cavalcò nove notti per valli oscure e profonde da non veder nulla innanzi a sé, finché giunse al fiume Giöll e passò al galoppo il ponte che lo sovrasta. Esso è coperto d'oro fulgente».<sup>115</sup> Il Gjallarbrú è custodito da una vergine di nome Módhgudhr,<sup>116</sup> e anche in questo caso è presente un parallelismo tra i due ponti, considerando il fatto che questa figura ha un equivalente omologo nel ponte Bifröst:

---

<sup>113</sup> C. G. JUNG, *Opere. Psicologia e alchimia*, vol. XII, edizione diretta da Luigi Aurigemma, traduzione italiana di Roberto Bazlen, interamente riveduta da Lisa Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 61.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> S. SNORRI, *Edda*, cit., p. 113. Cfr. S. THOMPSON, *Motif-index of folk-literature*, cit., F152.1.3 (Golden Bridge to the Other World). Nelle *Gesta dei re e degli eroi danesi*, Saxo Grammaticus riporta la storia di re Gormone, autore di imprese eccezionali. Spinto da «desiderio viscerale di conoscere cose straordinarie» decide di «attraversare l'oceano che circonda la terra, lasciandosi alle spalle sole e stelle, viaggiare nel regno del Caos e infine passare nei luoghi esclusi dalla luce e immersi nell'oscurità perenne» S. GRAMMATICUS, *Gesta dei re e degli eroi danesi*, a cura di Ludovica Koch e Maria Adele Cipolla, Torino, Einaudi, 1993, libro VIII, XIV, I, p. 433. A differenza della geografia delle *mappæ mundi* medievali, che non permetterebbero l'attraversamento dell'Oceano perché considerato come limite assoluto dell'ecumene, a questa visione conferisce profondità la cosmografia mitica: tanto il paganesimo nordico che quello classico infatti si rappresentano un Oltremondo immanente e contiguo al mondo dei vivi (cfr. *ibidem*). Qui «durante il tragitto scorgono un fiume, scavalcato da un ponte fatto d'oro [probabilmente il *Gjallar-brú*, il ponte sul fiume *Gioll* che separa il mondo dei vivi da quello dei morti, riservato agli spiriti]. Gli uomini volevano attraversarlo, ma Guthmundo [una sorta di Circe ingannatrice] li invitò a desistere dal loro proposito, dicendogli che il letto di quel fiume era il limite che la natura aveva creato per separare il mondo degli uomini da quello non umano e che non era concesso ai mortali di spingere i passi al di là» ivi, pp. 435-436. L'episodio è riportato anche in V. RYDBERG, *Teutonic Mythology. Gods and Goddesses of the Northland*, vol. I, London, Stockholm, Copenhagen, New York City, Berlin, Norrœna Society, 1906, pp. 313-314; K. MEYER, A. NUTT, *The Voyage of Bran son of Febal to the land of the living*, vol. I, London, Nutt, 1895, p. 299.

<sup>116</sup> Cfr. S. THOMPSON, *Motif-index of folk-literature*, cit., A672.2 (Maiden at the Bridge to Hell); V. RYDBERG, *Teutonic Mythology*, cit.

Heimdallr ha nome un dio ed è detto l’Ase bianco, egli è grande e santo. Lo generarono come figlio nove vergini, tutte sorelle. Egli si chiama anche Hallinskidhi e Gullintanni, infatti i suoi denti erano d’oro. Il suo cavallo si chiama Gulltoppr. Egli abita nel luogo detto Himinbiörg, il monte celeste, presso Bifröst. È il custode degli dèi e risiede là ai confini del cielo, a guardia del ponte, contro i giganti della montagna.<sup>117</sup>

È proprio il guardiano Heimdallr a risultare una figura chiave per il significato verticale del ponte, perché la sua presenza attesterebbe una volta di più la convergenza tra il simbolo del ponte e l’asse verticale che collega la terra con il cielo. Giorgio de Santillana ha letto nei complessi mitologici un grandioso riflesso dei processi astronomici, motivo per cui lo spostamento del sole attraverso i segni zodiacali corrisponderebbe, secondo il pensiero mitico, all’avvicinarsi delle età del mondo: «ogni età porta con sé un’Era del mondo, un Crepuscolo degli Dei: le grandi strutture crollano, vacillano i pilastri che sostenevano la grande fabbrica, diluvi e cataclismi annunziano il plasmarsi di un mondo nuovo».<sup>118</sup>

Alla luce di queste premesse, de Santillana sottolinea l’affinità tra il guardiano Heimdallr – e con lui il ponte Bifröst – e l’asse del mondo: nell’*Edda* di Snorri, Heimdallr afferma di essere «di nove madri il frutto»,<sup>119</sup> un dettaglio che secondo de Santillana risulta essere inconsueto in tutte le mitologie in cui compare, e si rivela essere un segnale interessante per quanto riguarda l’origine astrale del guardiano del ponte Bifröst:

l’esser figlio di più di una madre è un privilegio raro perfino nella mitologia: Heimdallr lo divide solo con Agni nel *Rg-Veda* e con il figlio di Agni, Skanda, nel *Mahābhārata*. Skanda (alla lettera, «colui che salta» o «colui che saltella») è il pianeta Marte, detto anche Kārttikeya per essere stato allevato dalle Krttikā, le Pleiadi. Il *Mahābhārata* insiste sul *sei* come numero delle Pleiadi e delle madri di Skanda.<sup>120</sup>

Perciò sembra «inevitabile che le nove madri di Heimdallr richiamino alla mente le nove dee che fanno girare il mulino»<sup>121</sup> cosmico della mitologia norrena, il Grotti,

---

<sup>117</sup> S. SNORRI, *Edda*, cit., p. 78.

<sup>118</sup> G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, a cura di Alessandro Passi, Milano, Adelphi, 1983, p. 22.

<sup>119</sup> S. SNORRI, *Edda*, cit., p. 78.

<sup>120</sup> G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, cit., pp. 190-191.

<sup>121</sup> Ivi, p. 191.

rivelando così, dietro il guardiano del ponte Bifröst, la presenza di «una storia astronomica». Questa serie di ipotesi, assieme ad altri indizi rilevati da de Santillana,<sup>122</sup> lo conducono ad affermare che «Heimdallr [...], guardiano del frequentatissimo ponte degli dèi [...], sta per l'asse cosmico, lo *skambha*».<sup>123</sup> Inoltre Heimdallr è dotato di un secondo nome, Hallinskíði, che può essere interpretato come «piolo o palo piegato, arcuato o inclinato. La posizione piegata o inclinata ben s'addice all'asse del mondo e a tutto quanto gli appartiene».<sup>124</sup>

#### Secondo de Santillana

L'idea astratta [...] di un semplice asse terrestre, non era affatto così logica per gli antichi, che pensavano sempre alla rotazione intorno alla terra di tutta quanta la macchina del cielo, fissa al centro. Una linea ne implicava sempre molte altre in una struttura. Bisogna perciò, a quanto pare, accettare l'idea che ciò che tiene assieme il mondo sia un *implesso* [...] termine che [...] indica gli attributi necessari associati a un dato concetto, per esempio il centro e la circonferenza di un cerchio, i paralleli e i meridiani impliciti nella sfera) [...], di cui [era un rozzo modello] il Grotti.<sup>125</sup>

Perciò l'*axis mundi* andrebbe considerato nella sua complessità strutturale, tenendo in considerazione tanto la visione della terra quanto la concezione del cosmo:

Istintivamente vien da pensare a un palo diritto, verticale, ma la parola *asse* è una semplificazione del concetto vero [...]. Il termine *asse del mondo* è un'espressione riduttiva, paragonabile alla riduzione visiva che risulta dalla proiezione delle distese del cielo su una carta stellare piana. È meglio non pensare all'*asse* in termini puramente analitici, una linea alla volta, e considerarlo invece un tutt'uno con la struttura avvolgente alla quale è collegato. Ciò comporta l'uso di termini polivalenti e la consapevolezza di una involuzione convergente di significati insoliti.<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> Cfr. *ivi*, pp. 191-192.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 192. *Skambha* è termine sanscrito per *palo*, *pilaastro*, e ricorre sempre con il significato di passaggio verticale tra il piano terrestre e quello celeste. «The *skambha* sustains both heaven and earth here; the *skambha* sustains the wide atmosphere; the *skambha* sustains the six wide directions; into the *skambha* hath entered this whole existence» *Atharva-Veda*, X.7-35. Cfr. R. GUÉNON, *Simboli della Scienza sacra*, cit., pp. 52-53; ID., *Il simbolismo della croce*, traduzione italiana di Pietro Nutrizio, Milano, Adelphi, 2012, p. 9.

<sup>124</sup> G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, cit., p. 192.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 275.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

Ecco quindi il motivo per cui Heimdallr e il ponte Bifröst rappresentano secondo de Santillana il coluro equinoziale<sup>127</sup> «che “accompagna” l’asse cosmico lungo la superficie della sfera; entrambi, asse e coluri, sono astratti e invisibili»,<sup>128</sup> dove con *asse* si intende «l’intera “struttura” costituita dall’asse e dai coluri». <sup>129</sup>

Fungendo allora da *locus* in cui si intersecano le regioni cosmiche, là dove la realtà sembra essere accessibile in tutte le sue dimensioni, il centro dell’universo rappresentato dai simboli associati all’*axis mundi* viene rappresentandosi come il posto sacro per eccellenza. Soprattutto, come si vedrà nelle prossime pagine ritornando a concentrare l’analisi sulla figura del ponte, questa coincidenza dell’asse con la manifestazione di qualcosa di “altro”, appartenente ad altri piani, si può esprimere anche attraverso una sovrapposizione di questa presenza sacrale all’asse stesso, a cui quest’ultimo fornisce accesso.<sup>130</sup>

#### 1.4 Cristo

Considerare il fragile materiale di cui in origine dovevano essere fatti i ponti terrestri può contribuire a rendere più comprensibile la particolare natura tanto del ponte in sé quanto il carattere spirituale delle due sponde che da esso sono tenute insieme. La forma originaria e primitiva che è possibile attribuire originariamente al ponte è infatti quella di una rozza fune, o di una corda, «il più ortodosso modello naturale»,<sup>131</sup> tesa tra due rive separate tra loro. Nella sua forma più naturale il ponte contiene già in sé il carattere di passaggio precario, e viene appunto associato ad una sorta di semplice corda tesa tra due rive sconosciute, legate letteralmente tra loro. Se proviamo a considerare questo aspetto partendo dall’etimo stesso della parola, il senso di questo passaggio sembra farsi ancora più chiaro. Come ricorda ancora Coomaraswamy in *The Perilous Bridge of Welfare*, il primo termine in sanscrito che identifica il ponte è *setu*, l’unico a comparire

---

<sup>127</sup> «Il coluro equinoziale [è il cerchio massimo che] passa per i punti equinoziali e per i poli, il coluro solstiziale passa per i punti solstiziali, per i poli e per i poli dell’eclittica» G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, cit., p.193, nota 2.

<sup>128</sup> Ivi, p.193.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> «This connection of the axis mundi with the full manifestation of being is often expressed as an association with the supreme being to whom the axis provides access» L. E. SULLIVAN, *Axis mundi*, cit., p. 713.

<sup>131</sup> R. GUÉNON, *Simboli della Scienza sacra*, cit., p. 331.

nella R̥gveda:<sup>132</sup> indicando propriamente un tipo di legame molto stretto, il senso originario della parola *setu* deriverebbe dalla radice *si*, il cui significato primo sta per *collegare*, ed è interessante notare il fatto che questa parola possieda sia il senso positivo di ponte che collega due cose assieme, sia il senso in sé negativo di ponte che incatena le cose tra loro, obbligandole a tenersi reciprocamente in contatto.<sup>133</sup>

Si tratta nuovamente di un tratto ambiguo del ponte, che sembra racchiudere, questa volta etimologicamente, una doppia natura, rappresentando un collegamento tra due sponde tra loro separate ma al tempo stesso aggionate. Per Coomaraswamy questo aspetto rappresenterebbe l'astratta possibilità di un passaggio «to or from a place of insecurity and one of safety, to or from one state of being and another»,<sup>134</sup> e soprattutto il ponte stesso sarebbe in prima istanza associato a un'entità spirituale che la dottrina orientale ha identificato con il *sutratma*, il filo vitale (*sutratman*), che «links all things to their source and end and is their one life-line»<sup>135</sup> e che collega tra loro la natura spirituale dell'uomo con quella materiale. Quindi non solo le due sponde collegate e aggionate tra loro devono essere considerate in senso astratto, come voleva Simmel, ma anche lo stesso simbolo del ponte è da intendersi in questo senso, coincidendo con una vera e propria rappresentazione metafisica dello spirito stesso.

Possiamo ritrovare una simile metafora del ponte – seppur priva del carattere di sottigliezza connessa all'etimo originario, ma connotata piuttosto dalla finalità prima del collegamento tra uomo e Dio – anche all'interno della tradizione religiosa cristiana, che attraverso la rivelazione della figura di Cristo ha creato un collegamento che permette di superare il vuoto insondabile che separa le sponde rappresentate dalla realtà umana e divina. Nel libro di Giobbe più che in ogni altro passaggio all'interno della Bibbia si avverte con forza il peso della distanza che intercorre tra uomo e Dio, separati da un abisso incomprensibile per l'uomo, ed è proprio in queste pagine che, manifestandosi l'assenza di un tramite, avviene in qualche modo la cesura tra Antico e Nuovo

---

<sup>132</sup> «The primary Sanskrit word for “bridge” is *setu*, and this is the only term that appears in the R̥gveda» D. L. COOMARASWAMY, *The Perilous Bridge of Welfare*, cit., p. 201.

<sup>133</sup> «*Setu* derives from *si*, to “tie” [...] and so has both the good sense of “bridge” as that which ties two things together [...] and in the bad sense of “fetter” as that which ties things up» Ivi, p. 202.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Ivi, p. 203.

Testamento. Quando Giobbe, l'uomo pio, di fronte a un Dio «*amorale*»,<sup>136</sup> «smodato nelle sue emozioni»,<sup>137</sup> «roso dall'ira e dalla gelosia»<sup>138</sup> – così lo descrive Jung, per primo denuncia la condizione di squilibrio nei rapporti tra uomo e Dio, provocata dalla mancanza «di un uomo come me, al quale io possa replicare: “Presentiamoci alla pari in giudizio”»,<sup>139</sup> emerge improvvisa ed evidente la mancanza di una figura di passaggio tra uomo e Dio, un ponte che possa collegare la realtà immanente dell'uomo alla potenza divina. Schiacciato dalle incomprensibili prove di fede a cui è sottoposto, Giobbe per primo lamenta l'assenza di questo tramite: sostenendo infatti che «Non c'è fra noi due un arbitro che ponga la mano su di noi»,<sup>140</sup> coglie questo vuoto e sceglie di opporre un dignitoso silenzio in risposta ai flagelli con cui Yahweh lo sta mettendo alla prova.

In *Risposta a Giobbe* Jung ha provato a fornire un'interpretazione a questo passaggio, leggendo il dramma vissuto da Giobbe alla luce di una prepotente manifestazione di gelosia da parte di Yahweh nei confronti della superiorità morale dimostrata dell'uomo:

Yahwèh deve avere ben visto che la fedeltà di Giobbe non era stata scossa e che Satana aveva perso la sua scommessa. Egli deve anche essersi reso conto di aver fatto di tutto per indurre all'infedeltà il suo servo fedele, permettendo addirittura che si giungesse a perpetrare tutta una lunga serie di delitti, soltanto perché si era lasciato allettare a prendere parte alla scommessa. Ma non è niente di simile a un rimorso né tanto meno a una rivolta del senso morale a pungere la sua coscienza, ma piuttosto una oscura intuizione di qualcosa che mette in forse la sua onnipotenza.<sup>141</sup>

Infatti, scrive Jung,

Yahwèh proietta su Giobbe il volto del dubbio, che Egli non ama, perché è il suo stesso volto che lo osserva con un inquietante sguardo critico. Egli teme questo volto perché, infatti, è soltanto contro qualcosa di angoscioso che si fa un tale sfoggio della propria forza, potere,

---

<sup>136</sup> C. G. JUNG, *Risposta a Giobbe*, in ID., *Opere. Psicologia e religione*, vol. XI, edizione diretta da Luigi Aurigemma, traduzione italiana di Elena Schanzer e Luigi Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 344.

<sup>137</sup> Ivi, p. 343.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> *Libro di Giobbe* 9, 32.

<sup>140</sup> *Libro di Giobbe* 9, 33.

<sup>141</sup> C. G. JUNG, *Risposta a Giobbe*, cit., p. 357.

coraggio, invincibilità ecc. [...] Giobbe viene sfidato come se egli stesso fosse un dio.<sup>142</sup>

Lo squilibrio creato dal comportamento di Dio risulta essere talmente difficile da comprendere che si è indotti a interrogarsi se dietro a tutto questo non si nasconda in realtà un motivo più profondo:

In Yahwèh esiste forse una segreta resistenza contro Giobbe? Ciò potrebbe spiegare la facilità con cui ha ceduto a Satana. Ma allora, quale cosa possiede l'uomo che Dio non abbia? A causa della sua esiguità, della sua debolezza e della sua mancanza di difesa nei confronti dell'Onnipotente, egli possiede [...] una coscienza un po' più acuta grazie alla sua capacità di autoriflessione: egli infatti sa che per sopravvivere deve rimanere sempre cosciente della sua impotenza nei confronti del Dio onnipotente. Questi, invece, non ha la necessità di valersi di cautele di tal genere perché non incontra da nessuna parte un ostacolo insormontabile, ostacolo che potrebbe indurlo a esitare e a riflettere così su sé stesso. Yahwèh aveva forse concepito il sospetto che l'uomo possedesse una luce infinitamente piccola, è vero, ma più concentrata di quella che possedeva Lui, Dio? Una gelosia di questo genere potrebbe forse spiegare la condotta di Yahwèh.<sup>143</sup>

A causa di questa bruciante gelosia dunque Yahweh sarebbe stato in qualche modo costretto a farsi uomo, diventando Cristo per riscattare la propria ingiustizia nei confronti di Giobbe stesso.<sup>144</sup> Cristo rappresenterebbe secondo questa prospettiva la necessità dell'unione di due diverse essenze, il «*symbolum*, della sintesi di nature eterogenee, all'incirca come se si fossero uniti Giobbe e Yahwèh in una sola personalità. L'intenzione di Yahwèh di divenire uomo, risultante dalla collisione con Giobbe, si concreta nella vita e nella sofferenza di Cristo».<sup>145</sup> Cristo assume il ruolo di mediatore per due motivi:

egli aiuta l'uomo di faccia a Dio e placa l'angoscia che si prova di fronte a questa entità. Egli assume un'importante posizione intermedia tra Dio

---

<sup>142</sup> Ivi, pp. 358-359.

<sup>143</sup> Ivi, pp. 353-354.

<sup>144</sup> Cfr. W. MCGUIRE, R. F. C. HULL (a cura di), *Intervista di Eliade per «Combat»*, in ID., *Jung parla. Interviste e incontri*, traduzione italiana di Adriana Bottini, Milano, Adelphi, 1995, pp. 291-300: «Di fronte alla crudeltà di Yahwèh Giobbe tace: questo silenzio è la risposta più bella, più nobile che l'uomo possa dare a un Dio onnipotente. Il silenzio di Giobbe è già un preannuncio di Cristo. Anzi, Dio si fece uomo e divenne Cristo per riscattare la propria ingiustizia verso Giobbe» ivi, p. 293.

<sup>145</sup> C. G. JUNG, *Risposta a Giobbe*, cit., p. 389.

e uomo, tra questi due estremi tanto difficilmente conciliabili. Il punto focale del dramma divino si sposta così visibilmente sull'intercessore, sull'Uomo-Dio. A lui non manca né l'umano né il divino, ragion per cui egli è stato contrassegnato già in tempi molto antichi con simboli della totalità, perché egli viene inteso come qualcosa che comprende il tutto e che unisce i contrari.<sup>146</sup>

Come un ponte che «comprende tutto e che unisce i contrari» così è la figura di Cristo, che facendosi Uomo diventa «il termine mediano della Grande Triade [...], propriamente il “mediatore” per mezzo del quale si opera effettivamente la comunicazione fra il Cielo e la Terra»<sup>147</sup> secondo la nota definizione di Guénon, convinto del fatto che questo Uomo possa assimilare gli influssi celesti a quelli terrestri:

In effetti, l'Essenza e la Sostanza universale sono rispettivamente il polo superiore e il polo inferiore della manifestazione, e possiamo dire che l'una si trovi propriamente al disopra e l'altra al disotto di ogni esistenza. La manifestazione dunque si situa interamente fra questi due poli; e lo stesso vale naturalmente anche per l'Uomo, il quale non soltanto fa parte di tale manifestazione, ma ne costituisce simbolicamente il centro stesso e, per questo motivo, la sintetizza nella sua integralità.<sup>148</sup>

A partire dal Nuovo Testamento il simbolo del collegamento tra uomo e Dio rappresentato dalla figura di Cristo coinciderà spesso con il simbolo del ponte, che ne diventa la metafora più attestata ed efficace. Nel *Vangelo secondo Giovanni* è Gesù stesso ad autorappresentarsi come unico passaggio tra la sfera mortale e quella divina, attraverso il quale può avvenire ogni forma di redenzione: «In verità, in verità vi dico che vedrete il cielo aperto e gli angeli di Dio salire e scendere sul Figlio dell'uomo».<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 410. Su questi aspetti legati alla natura “sintetizzante” di umano e divino aveva scritto anche Guénon: «Così, l'Uomo, posto com'è fra il Cielo e la Terra, dev'essere considerato prima di tutto il prodotto o la risultante dei loro reciproci influssi; ma poi, in virtù della duplice natura che gli viene dall'uno e dall'altra, egli diventa il termine mediano o “mediatore” che li unisce e che [...] costituisce per così dire il «ponte» gettato fra loro. Possiamo esprimere questi due punti di vista con una semplice modifica dell'ordine in cui sono enumerati i termini della Triade: se li enunciamo nell'ordine “Cielo, Terra, Uomo”, l'Uomo vi appare come il Figlio del Cielo e della Terra; se invece l'enunciamo nell'ordine “Cielo, Uomo, Terra”, egli vi appare come il Mediatore fra il Cielo e la Terra» R. Guénon, *La Grande Triade*, cit., p. 31.

<sup>147</sup> Ivi, p. 117.

<sup>148</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>149</sup> *Vangelo secondo Giovanni* 1, 51. Lettura ripresa anche da Giovanni Calvino nei commenti alla Genesi, dove scrive che Cristo è il “mediatore” attraverso il quale le benedizioni celesti scendono all'uomo, ed attraverso il quale, a sua volta, l'uomo sale a Dio. Cfr. G. CALVINO, *Commentario su Genesi*, traduzione italiana di Antonio Morlino, Caltanissetta, Alfa & Omega, 2008.



È presente un altro importante esempio che contribuisce ad approfondire l'identificazione cristica con la figura del ponte, e mettendo in luce l'aspetto di progressiva purificazione necessaria al suo attraversamento illustra il complicato passaggio a cui l'uomo dovrebbe sottoporsi per ascendere al regno dei cieli. È rappresentato dal *Dialogo della divina provvidenza*, l'opera in volgare che raccoglie le esperienze estatiche di Caterina da Siena. La religiosa, in una delle sue famose esperienze mistiche, si ritrova qui a colloquio con Dio e decide di riportarne i voleri, da cui in particolare possiamo trarre due aspetti che risultano decisivi a proposito della figura di Cristo, identificata con il simbolo del ponte. Il primo è contenuto proprio nel titolo della sezione centrale dedicata al ponte: «Cristo, fatto “ponte”, ripara la via interrotta dal peccato».<sup>150</sup> Una via, presente *in illo tempore* tra uomo e Dio, è stata interrotta dal peccato originale connaturato all'uomo:

Ti ho detto che del Verbo dell'unigenito mio Figlio ho fatto ponte; e questa è la verità. Voglio che sappiate, figli miei, che la strada della salvezza, a causa del peccato e della disobbedienza di Adamo, fu interrotta in modo tale che nessuno poteva raggiungere la vita eterna; e di conseguenza gli uomini non mi rendevano gloria nel modo dovuto, non potendo partecipare di quel bene per il quale Io li avevo creati; onde la mia verità non s'adempiva.<sup>151</sup>

Si rimarca così il *topos* dell'idillio dell'unione primordiale tra il creatore e gli uomini, condannati al tormento: per cui «questa colpa fece germogliare spine e tormenti di molte sofferenze, con un fiume che sempre flagella l'uomo con le sue onde».<sup>152</sup> Come abbiamo visto nel capitolo precedente, l'idea di un collegamento interrotto tra uomo e divino ha ampiamente caratterizzato il simbolismo mitico di molte tradizioni religiose, in cui i miti fanno riferimento «ad un tempo nel quale la comunicazione tra Cielo e Terra era ancora possibile»,<sup>153</sup> anche se «in seguito ad un certo avvenimento o ad una colpa

---

<sup>150</sup> S. CATERINA DA SIENA, *Dialogo della Divina Provvidenza*, versione in italiano corrente di Maria A. Raschini, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1989, p. 74.

<sup>151</sup> Ivi, p. 73.

<sup>152</sup> S. CATERINA DA SIENA, *Le lettere di Santa Caterina da Siena*, vol. I, versione in italiano corrente di p. Giuseppe di Ciaccia, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1996, p. 573.

<sup>153</sup> M. ELIADE, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, traduzione italiana di Roberta Rambelli, Roma, Edizioni Mediterranee, 1974, p. 157.

rituale, tale comunicazione si è interrotta». <sup>154</sup> Ancora, nelle *Lettere* di Caterina da Siena si può leggere che

la strada è stata interrotta a causa del peccato, della disobbedienza di Adamo, in modo tale che nessuno poteva più arrivare al suo fine. Così, non poteva compiersi la mia verità, per la quale, cioè, avevo creato l'uomo a mia immagine e somiglianza, affinché avesse la vita eterna, prendesse parte alla mia vita divina e godesse di me, che sono il supremo ed eterno Amore. <sup>155</sup>

È per questo motivo, dice Dio a Caterina da Siena, che ha voluto donare il figlio come ponte per gli uomini, «affinché, dovendo attraversare il fiume, non annegiate». Il collegamento tra la terra e il cielo allora, grazie a Cristo, rivive di una nuova possibilità:

Ora, apri bene l'occhio dell'intelletto e guarda come questo ponte dal cielo raggiunge la terra: non poteva essere fatto soltanto di terra, perché doveva essere di tale grandezza da essere capace di farvi attraversare il fiume e donarvi la vita. Così che il ponte ha unito l'altezza del cielo, cioè la natura divina, con la terra della vostra umanità. <sup>156</sup>

Cristo è il ponte che corrisponde alla retta via che il buon credente, nel suo errare nel mondo del peccato, è libero di affrontare: può cioè scegliere liberamente la prova del ponte, e decidere di provare a percorrerlo per giungere a Dio e alla beatitudine. Per contro, al Cristo-ponte viene contrapposto il fiume sottostante che lo incrocia e che lo separa dall'amore di Dio – si pensi ai fiumi dell'inferno dantesco, e rappresenta la via della

---

<sup>154</sup> *Ibidem*. Quella dell'"età dell'oro" è un'immagine profondamente radicata nell'uomo, che, per esempio, si esprime in quel particolare sentimento di nostalgia delle origini che tanto ha caratterizzato l'impostazione degli studi di Eliade. «In tutta la storia della Cina si ritrova ciò che si potrebbe chiamare la nostalgia del Paradiso, vale a dire il desiderio di ricostruire, mediante l'estasi, una 'situazione primordiale': quella rappresentata dall'unità/totalità originaria (huen-tuen) o il tempo in cui si poteva essere in contatto diretto con gli dei» M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose. Da Gautama Buddha al trionfo del Cristianesimo*, vol. II, traduzione italiana di Maria Anna Massimello e Giulio Schiavoni, Milano, Sansoni, 1982, p. 20; «Questa tradizione pone in rilievo e tradisce una determinata condizione dell'uomo nel Cosmo, che potremmo chiamare *nostalgia del Paradiso*, cioè desiderio di trovarsi, *sempre e senza sforzo*, nel cuore del mondo, della realtà e della sacralità, in breve di superare in modo naturale la condizione umana e di recuperare la condizione divina; o come direbbe un cristiano: la condizione anteriore al peccato originale» M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 348.

<sup>155</sup> S. CATERINA DA SIENA, *Le lettere di Santa Caterina da Siena*, cit., p. 573.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

menzogna e della perdizione da cui l'uomo è sempre tentato a causa dell'«attraattiva ingannatrice del piacere»:<sup>157</sup>

È necessario quindi camminare su questo ponte [...]. Ma fate bene attenzione a non camminare sotto il ponte, perché non è questa la via della verità! Sai tu chi sono quelli che camminano sotto il ponte? Sono i peccatori [...]. Questi sono nelle tenebre del peccato mortale: vanno nel fiume e arrivano alla dannazione eterna, se non prendono il mio giogo e lo mettono su di loro.<sup>158</sup>

Il secondo aspetto rilevante è contenuto nel nucleo centrale del testo, la parte più importante del *Dialogo della divina provvidenza*: è qui infatti che Caterina da Siena elabora la celebre dottrina del ponte, che risulta interessante sia per la caratteristica *ascensionale* del ponte, sia per il fatto che l'anima deve intraprendere un percorso di perfezionamento per poterlo attraversare. A Caterina viene infatti detto che il ponte-Cristo

comprende tre scaloni, due dei quali sono stati costruiti sul legno della santissima croce, mentre il terzo è stato fatto allorché Cristo sperimentò la grande amarezza del fiele misto ad aceto che gli venne dato da bere sulla croce. Nella figura di questi tre scaloni tu riconoscerai i corrispondenti stati dell'anima.<sup>159</sup>

A ciascun gradino che costituisce il ponte cristologico corrisponde una progressiva elevazione estatica dell'anima – così come avveniva nel passaggio tra una sponda e l'altra: «il primo scalone rappresenta i piedi, i quali simboleggiano l'affetto: infatti, come i piedi sostengono e portano il corpo, così l'affetto sostiene e sospinge l'anima».<sup>160</sup> Il secondo scalone è rappresentato dal costato di Cristo:

I piedi trafitti sono per te una scala che ti consente di giungere sino al costato, il quale ti manifesta il segreto del cuore [...] l'anima incomincia a gustare anche l'affetto del cuore, fissando l'occhio della

---

<sup>157</sup> G. CAVALLINI, *Prefazione* a S. CATERINA DA SIENA, *Le lettere*, Siena, Edizioni Cantagalli, 1995, p. 18.

<sup>158</sup> S. CATERINA DA SIENA, *Le lettere di Santa Caterina da Siena*, cit., p. 573.

<sup>159</sup> S. CATERINA DA SIENA, *Dialogo della Divina Provvidenza*, cit., p.81.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

sua mente nel cuore stesso del Figlio mio ove scopre il consumarsi del suo ineffabile amore.<sup>161</sup>

Infine con il terzo scalone l'anima che sta percorrendo il ponte «giunge sino alla bocca, dove finalmente trova pace dello stato di guerra con me, che prima aveva patito per le proprie colpe».<sup>162</sup> Per quanto riguarda invece i tre «corrispondenti stati dell'anima», Caterina riporta che questa «al primo scalone, sollevandosi dalla terra sui piedi dell'affetto, si spoglia del vizio; sul secondo si veste d'amore e di virtù; nel terzo finalmente gusta la pace»:<sup>163</sup> questi sono indicati, pertanto, come «imperfetto», «perfetto» e «perfettissimo». I tre scaloni rappresentano quindi gli stati dell'anima,<sup>164</sup> e quando questi vengono uniti in armonia grazie alla carità cristiana «la scissione operata dal peccato nella coscienza è risanata e nell'anima torna a risplendere la immagine del Dio Uno e Trino».<sup>165</sup>

Un'analoga modalità purificatrice associata all'ascesa e l'immagine di “perfettissimo” si ritrovano anche nella *Chāndogya Upaniṣad*, dove si afferma che né il vizio né la virtù possono oltrepassare l'*atman*, lo spirito di tutte le cose, che come una diga separa il mondo dell'imperfezione da quello celeste. Se nelle versioni in lingua inglese delle *Upaniṣad* il termine *setu* associato all'*atman* viene tradotto con il termine *Bridge*, e in questo caso come *separating Bridge*,<sup>166</sup> nella versione italiana curata da Carlo della Casa per UTET, il concetto di barriera che impedisce il passaggio è invece reso in traduzione con l'immagine della diga:

L'Atman poi è una diga, una barriera per separare i mondi. Il giorno e la notte non riescono a superare questa diga, né la vecchiezza, né la morte, né il dolore, né le buone azioni, né le malvagie. Ogni male da essa si ritrae: il mondo del Brahman infatti è libero dal male. Perciò, superata questa diga, il cieco non è più cieco, il ferito non è più ferito,

---

<sup>161</sup> Ivi, pp. 81-82.

<sup>162</sup> Ivi, p. 82.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> Il capitolo XXVI dei *Dialoghi* è intitolato: «Come questo benedetto ponte ha tre scaloni, per li quali si significano tre stati dell'anima, e come questo ponte, essendo levato in alto, non è però separato dalla terra, e come s'intende quella parola, che Cristo disse: *Se io sarò levato in alto, ogni cosa trarrò a me*».

<sup>165</sup> G. CAVALLINI, *Prefazione* a S. CATERINA DA SIENA, *Le lettere*, cit., p. 18.

<sup>166</sup> «The Spirit [*atman*] is the separating Bridge [*setu*] for the holding of these worlds apart» cfr. *Bṛhadāranyaka Upaniṣad* IV, 4.22.

il malato non è più malato. Perciò, superata questa diga, la notte diventa giorno: il mondo del Brahman è infatti per sempre luminoso.<sup>167</sup>

Questo concetto è ovviamente ricorrente anche nelle *Upaniṣad*, che riportano dell'oceano dell'esistenza (*Samsāra Sāgara*) in cui si trova l'essere umano.

Mondo mortale e mondo immortale sono opposti e il ponte che permette il passaggio all'altra riva è la conoscenza dell'Atman-Brahman, per ottenere la quale è indispensabile il *brahmacarya*, cioè la vita casta e studiosa del novizio, che vale tutte le manifestazioni della vita religiosa, come viene spiegato con una serie di elucubrazioni.<sup>168</sup>

L'unico modo per poter attraversare il ponte sull'oceano delle interminabili morti e rinascite è quindi ascetico e perfettivo, e prevede una selezione specifica: «E in verità, di coloro che trovano il mondo del Brahman mediante il *brahmacarya*, di costoro soltanto è il mondo del Brahman, e a lor piacere in tutti i mondi possono muoversi».<sup>169</sup>

Proprio questo tipo di progressivo abbandono dello stato impuro della condizione corporea dell'uomo, direttamente proporzionato al progressivo procedere dell'uomo verso la contemplazione e lo stato d'estasi e comunione con l'amore divino, è inteso come una caratteristica imprescindibile per chi percorre il ponte. A questo stato infatti l'impuro non può accostarsi, perché, con Durkheim, per essenza il sacro si diversifica radicalmente dal profano, occupa un posto a parte, si caratterizza per l'impossibilità di mescolarsi al profano senza cessare di essere se stesso, perché «non soltanto gli esseri sacri sono separati dai profani, ma nulla di ciò che concerne direttamente o indirettamente la vita profana deve mescolarsi alla vita religiosa».<sup>170</sup>

Ancora una volta il ponte, nella sua metaforica estensione verticale, svela la separatezza che regola i rapporti tra il sacro e il profano, le due sfere che contengono gli estremi che l'uomo religioso tenta di conciliare; al tempo stesso il ponte ne permette un collegamento, un passaggio, vincolato però strettamente – come si vedrà nel prossimo

---

<sup>167</sup>C. DELLA CASA (a cura di), *Upaniṣad*, Torino, UTET, 1976, *Chāndogya Upaniṣad* VIII, 4.1-2. Anche altrove il ponte che separa è identificato come una diga: «Egli [l'*atman*] è la diga che spartisce i mondi, impedendo loro di confondersi» *Upaniṣad antiche e medie*, vol. II, introduzione, traduzione italiana e note di Pio Filippini-Ronconi, Torino, Bollati, 1960-61, *Brhadāranyaka Upaniṣad* IV, 4.22.

<sup>168</sup> C. DELLA CASA (a cura di), *Upaniṣad*, cit., p. 270.

<sup>169</sup> Ivi, *Chāndogya Upaniṣad* VIII, 4.3.

<sup>170</sup> E. DURKHEIM, *Le forme elementari della vita religiosa*, cit., p. 334.

capitolo – da una serie di caratteristiche che mettono alla prova la virtù di chi si presta ad attraversarlo.

## 2. ESCATOLOGIA

Il motivo del ponte come prova da affrontare per superare il confine tra il mondo terreno e l'aldilà si cristallizza nel genere letterario delle visioni medievali: Maria Pia Ciccarese ha parlato a proposito di una serie di testi latini «che rientrano tutti in uno schema narrativo ben preciso, con un ricco corredo di formule fisse e tematiche ricorrenti. Si tratta di resoconti di visioni dell'aldilà [...] inserite entro un notissimo *topos* letterario, quello del morto-redivivo».<sup>1</sup> Il tema di base

è [...] la descrizione dell'altro mondo che al redivivo è concesso visitare mentre si trova fuori dal corpo, di solito sotto la guida di un personaggio celeste [...]. All'inizio s'incontrano visioni soltanto parziali, nel senso che tutta l'attenzione s'incentra su uno dei due regni oltremondani, inferno o paradiso a seconda dei casi; ci vuole un certo rodaggio perché la visione – che viene man mano acquistando la fisionomia di un viaggio nell'aldilà, con la precisazione dell'itinerario percorso – si allarghi a comprendere una descrizione completa dell'altro mondo, grazie anche alla graduale comparsa del purgatorio come terza alternativa escatologica, accanto alla tradizionale bipartizione dell'aldilà.<sup>2</sup>

Collocato in un contesto intermedio tra il regno dei peccati e la promessa della salvezza, il ponte si presta ad essere utilizzato in questo ambito come un vero e proprio spartiacque tra i mondi, catalizzando su di sé tanto il significato del passaggio pericoloso quanto il motivo della prova iniziatica e contribuendo, nel corso dei secoli, alla creazione di una progressiva “spazializzazione” del regno intermedio del purgatorio. Richard Bauckham la definisce come «the most interesting of the ordeals», ricordando la sua costante occorrenza «in a variety of [...] visions of the otherworld», tanto che «from the

---

<sup>1</sup> M. P. CICCARESE, *Le visioni dell'aldilà come genere letterario: fonti antiche e sviluppi medievali*, in *Le "visiones" nella cultura medievale: testi della VI settimana residenziale di studi medievali (Carini, 20-25 ottobre 1986)*, a cura di Peter Dinzelbacher, Palermo, Officina di studi medievali, 1990, pp. 266-267, p. 267.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

twelfth century onwards it is a common feature of visions of the otherworld in the western European tradition».<sup>3</sup> Nella tradizione visionaria il simbolo del ponte ricorre infatti come un vero e proprio *topos*, collocato come preciso punto di passaggio per le anime che si trovano in cammino verso il regno dei cieli. Si tratta di un ponte pericoloso, a seconda delle categorie di anime che lo attraversa largo o «sottile come un capello» e «tagliante come la lama di un coltello»,<sup>4</sup> caratteristiche morfologiche che – come abbiamo visto – testimoniano da un lato l’eccezionalità della presenza di un simile passaggio tra mondi avvertiti in prima istanza come inconciliabili tra loro, e dall’altro l’incertezza del passaggio umano tra la vita e la morte. È il *pons probationis*, il ponte della prova attorno al quale si concentra l’esperienza estatica di un’ordalia spirituale che coinvolge le anime dei defunti nel momento del trapasso.<sup>5</sup> Questo ponte sospeso, le cui rive appaiono evidenti nella loro separatezza, senza appoggi intermedi a spezzarne la distanza,<sup>6</sup> è teso tra questo mondo e l’aldilà, gettato sopra un abisso che corrisponde al mondo infero: chi riesce ad attraversarlo appartiene al mondo dei giusti, chi invece fa parte del mondo dei peccatori precipita nell’abisso sottostante.

## 2.1 Avesta

L’immagine di un ponte pericoloso che compare come un passaggio tra la terra e l’aldilà non è tuttavia un elemento esclusivo del patrimonio simbolico cristiano, ma è invece ricorrente nell’escatologia di diverse religioni. Il ponte è il simbolo di una prova per l’anima del defunto: chi è giusto riesce a percorrerlo in sicurezza raggiungendo l’altra sponda, mentre chi è giudicato malvagio precipita. La storia letteraria del simbolismo del ponte escatologico riporta all’antica Persia,<sup>7</sup> in particolare alla tradizione zoroastriana attestata nell’*Avesta*, in cui le anime, per poter accedere all’altro mondo, sono costrette

---

<sup>3</sup> R. BAUCKHAM, *Hell in the Latin Vision of Ezra*, in *Other Worlds and Their Relation to This World*, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 323-342, p. 333.

<sup>4</sup> Cfr. A. SEPPILLI, *Sacralità dell’acqua e sacrilegio dei ponti*, cit., pp. 248-254.

<sup>5</sup> «The most interesting of the ordeals, because it reappears in a variety of other visions of the otherworld, is the bridge» R. BAUCKHAM, *Hell in the Latin Vision of Ezra*, cit., p. 333.

<sup>6</sup> A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 123.

<sup>7</sup> Inoltre, come scriveva Alessandro D’Ancona, «qualche cosa di simile si può trovare [anche] risalendo alle prime tradizioni ariane, nel *setu* (ponte) ricordato dal *Rigveda*, IX, 41, 2 e dal *Samveda* II, 3, 1, 3, 2» A. D’ANCONA, *I precursori di Dante*, Firenze, Sansoni, 1874, p. 46, nota 1.



ad attraversare un ponte pericoloso, chiamato *Cinvat peretu*, letteralmente il ponte che raduna.<sup>8</sup>

Nella geografia mitica zoroastriana il mondo viene rappresentato circondato dalla montagna *Haraberezaiti* che attraversa i cieli «per giungere alle “luci infinite” (*anagra raosha*)».<sup>9</sup> Al centro del mondo si trovano i «“centri del centro del centro”»,<sup>10</sup> le montagne sacre tra cui il monte del giudizio mazdeista:

È dalla sua cima che si slancia il Ponte Chinvat, al cui ingresso ha luogo l'incontro dell'anima con Daēnā, il suo Io celeste, o al contrario con l'orribile apparizione che non le riflette che il suo io mutilato e sfigurato da tutte le laidezze, scisso dal suo archetipo celeste.<sup>11</sup>

L'ordalia rappresentata nell'Avesta è la prova per testare se l'anima è affine alla verità (*asha*) o alla menzogna (*druj*): «la sua anima di certo lo tormenterà quando egli giungerà al *Cinvat Peretu* ed egli scomparirà per sempre dalla via di Aša, a causa delle sue azioni e della sua lingua».<sup>12</sup> Secondo la concezione classica dell'esperienza post mortem zoroastriana<sup>13</sup> l'anima del defunto rimane per tre giorni attorno alla tomba per poi essere sottoposta a psicostasia prima di attraversare un ponte, che per la prima volta sembra fare la sua comparsa come elemento di prova all'interno di una tradizione religiosa:

O Creatore del mondo materiale, tu solo, il Santo: dove saranno dati i premi, dove avviene la premiazione, dove sarà eseguita la premiazione? Dove andranno gli uomini a prendersi la ricompensa che essi hanno guadagnato per le loro anime, durante tutta la loro vita, nel mondo materiale? Così rispose Ahura Mazdā: «Quando l'uomo muore, quando è giunto il suo tempo e quando i demoniaci e malefici daēva gli hanno tolto la vista. Alla terza notte, quando appare l'alba e comincia a rischiarare, quando Mithra, la divinità dalla belle armi, raggiunge le

---

<sup>8</sup> «Il significato originario della parola *peretu*, che nelle lingue iraniche significa in generale «ponte», sembra essere stato quello di “sentiero” o di “passaggio”» I. P. CULIANU, «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, «Aevum», Anno 53, Fasc. 2, maggio-agosto 1979, pp. 301-312, p. 310.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> H. CORBIN, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, traduzione italiana di Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi, 1986, pp. 54-55.

<sup>12</sup> A. ALBERTI (a cura di), *Avestā*, Torino, UTET, 2004, *Yasna* 51.13.

<sup>13</sup> «It is developed in the sixth to tenth centuries but drawing on much earlier traditions» C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 66.

montagne felici e il sole sta sorgendo». Allora il demone chiamato Vizareša, o Spitāma Zarathuštra, porta via in catene le anime degli indemoniati adoratori dei daēva che vivono nel peccato. L'anima entra in una via fatta dal Tempo e aperta sia al giusto sia al demone. In cima al ponte di Cinvat, il santo ponte opera di Mazdā, viene chiesto dei loro spiriti e anime il premio per i beni mondani che essi hanno sprecato qui in terra.<sup>14</sup>

Dopo il peso delle azioni buone e di quelle malvagie, l'anima può attraversare il ponte pericoloso: compare qui la personificazione delle azioni dell'anima pia (*daena*, tradotto anche come coscienza), che si manifesta sotto le sembianze di una donna giovane che accompagnerà l'anima in paradiso:<sup>15</sup>

Arriva quindi una splendida fanciulla, dai tratti stupendi, forte e ben formata; al suo fianco sono dei cani, uno che può distinguere, uno che è molto bello e ha una elevata intelligenza. Ella fa andare sullo Haraberezaiti l'anima del giusto e, sul ponte di Cinvat, la mette al cospetto delle divinità stesse del Cielo.<sup>16</sup>

Le anime malvagie precipitano dal ponte nell'inferno sottostante, mentre le anime pie lo attraversano in sicurezza: un motivo che si riproporrà come schema fisso anche nella letteratura cristiana successiva, come si vedrà. Il ponte quindi si allarga per i giusti e si restringe per i malvagi:

Moreover, the bridge becomes a broad bridge for the righteous, as much as the height of nine spears [...] – and the length of those which they carry is each separately three reeds – ; and it becomes a narrow bridge for the wicked, even unto a resemblance to the edge of a razor. And he who is of the righteous passes over the bridge, and a worldly similitude of the pleasantness of his path upon it is when thou shalt eagerly and unweariedly walk in the golden-coloured spring, and with the gallant [...] body and sweet-scented blossom in the pleasant skin of that maiden spirit, the price of goodness. He who is of the wicked, as he places a footstep on to the bridge, on account of affliction [...] and its sharpness, falls from the middle of the bridge, and rolls over headforemost. And the unpleasantness of his path to hell is in similitude

---

<sup>14</sup> A. ALBERTI (a cura di), *Avestā*, cit., *Vendidad* 19.27-29.

<sup>15</sup> Cfr. R. C. ZAEHNER, *The Dawn and Twilight of Zoroastrianism*, New York, Putnam's Sons, 1961, pp. 302-5.

<sup>16</sup> A. ALBERTI (a cura di), *Avestā*, cit., *Vendidad* 19.30.

such as the worldly one in the midst of that stinking and dying existence.<sup>17</sup>

La rappresentazione del *Cinvat peretu* diventerà poi più precisa nella tradizione dell'Avesta più recente (IV secolo),<sup>18</sup> negli studi scritti in lingua pahlavi del IX secolo<sup>19</sup> e soprattutto nel *Libro di Ardā Wīrāz*, testo religioso del VI secolo che descrive il viaggio onirico del pio Wīrāz nell'aldilà:

Arta Viraf, a wise and virtuous Mazdean, is supposed in a late Pahlavi book to have visited the other world, and it will be interesting to follow him in his journey to see what were the Mazdean conceptions of heaven and of hell. When the soul of Viraf went forth from its body, the first thing which it beheld was the Cinvat Bridge (the bridge of "the Divider") which all souls must cross before they pass to the future world [...]. Under the Cinvat Bridge there is an abyss for the most heinous sinners, that pit being so deep and so stinking that if all the wood of the earth were burned in it, it would not even emit a perceptible smell.<sup>20</sup>

Anche qui ovviamente il ponte accoglie l'anima dei giusti facendosi largo per lasciarle passare serenamente,<sup>21</sup> mentre le anime degli empi precipitano nell'abisso sottostante, perché il ponte diventa sottile e affilato come la lama di un rasoio:<sup>22</sup> «the accompanying angel pointed me out the road, when I beheld a bridge finer than a hair and

---

<sup>17</sup> E. W. WEST, *The Sacred Books of the East. Pahlavi Texts*, vol. XVIII, Oxford, Clarendon Press, 1882, pp. 48-49.

<sup>18</sup> Cfr. I. P. CULIANU, «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, cit., p. 310.

<sup>19</sup> I testi sono raccolti in P. GIGNOUX, *L'enfer et le paradis d'après les sources pehlevies*, «*Journal asiatique*», CCLVI, 1969, pp. 219-245; H. CORBIN, *Terre celeste et corps de résurrection d'après quelques traditions iraniennes*, «*Eranos Jahrbuch*», XXII, 1954, pp. 97-194; R. C. ZAEHNER, *The Dawn and Twilight of Zoroastrianism*, cit.

<sup>20</sup> K. A. BERRIEDALE, A. J. CARNOY, *The Mythology of all Races. Indian and Iranian*, vol. VI, Boston, Marshall Jones Company, 1917, pp. 344-346.

<sup>21</sup> Cfr. R. C. ZAEHNER, *The Dawn and Twilight of Zoroastrianism*, cit., pp. 224-225; cfr. H. R. PATCH, *The Other World. According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1950, p. 8, nota 5.

<sup>22</sup> GIGNOUX, *L'enfer et le paradis d'après les sources pehlevies*, cit., pp. 224-225. Studi come quello di Bauckham (*Hell in the Latin Vision of Ezra*, cit.) sostengono la tesi di una tradizione a parte del motivo del ponte sottile come un rasoio, probabilmente derivabile da apocalissi cristiane. Anche Culianu («*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, cit.) sostiene la tesi della tradizione autonoma del ponte, ipotizzando invece una derivazione indiana più antica. Dinzelsbacher, citato da Culianu nel suo articolo (cfr. *ivi*, p. 310) ritiene il motivo indoeuropeo, che giunge solo successivamente allo sviluppo escatologico iranico. Cfr. a proposito *Upaniṣad antiche e medie*, vol. II, cit., *Katha Upaniṣad*, 3, 14: «Svegliati, alzati, cerca l'Altissimo e dimora nella Luce. I savi dicono che il sentiero è difficile e stretto, stretto come la lama del rasoio».

sharper than a razor, and strong and its length was thirty-seven *rasans*».<sup>23</sup> Si tratta di un'espressione fortunata, che come vedremo verrà ripresa e caratterizzerà la morfologia del ponte nei secoli a venire. Quello che l'*Avesta*, la tradizione zoroastriana e i testi cristiani successivi avranno in comune quindi, come fondamentale elemento escatologico, è proprio la presenza del ponte del giudizio, che collegando i due mondi come un cammino pericoloso e un passaggio difficile, segna l'ordalia dell'anima sulla strada verso il regno dei cieli.<sup>24</sup>

## 2.2 *Visiones*. Gregorio Magno e *Visio Pauli*

Il *corpus* delle visioni dell'Aldilà si definisce attorno al VII secolo,<sup>25</sup> quando accanto agli aneddoti presenti nelle raccolte agiografiche i testi visionari cominciano a ricevere una certa elaborazione letteraria e a circolare autonomamente.<sup>26</sup> L'analisi tipologica di questi testi da un lato evidenzia la costituzione di un vero e proprio genere letterario, dall'altro permette di operare precise distinzioni tra le espressioni del soprannaturale, quali apparizioni, sogni, contemplazioni mistiche, viaggi estatici, eccetera. All'altezza del VII secolo infatti i testi visionari cominciano ad utilizzare uno schema codificato, che si sviluppa attorno ad alcuni elementi ricorrenti: la morte apparente del protagonista, la separazione dell'anima dal corpo e il suo ritorno, il risveglio e la scrittura dell'esperienza. E, appunto, il ponte, che nelle *visiones*

risulta eccezionale per il fatto che non costituisce un puro dettaglio topografico aggiunto alla geografia dell'inferno; esso stesso forma parte di quella geografia, funge da collegamento tra due regni, e ha pertanto un significato più vasto rispetto alla maggioranza dei motivi.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> E. J. BECKER, *A contribution to the comparative study of the medieval visions of heaven and hell, with special reference to the Middle-English versions*, Baltimore, John Murphy Co., 1899, pp. 31-32.

<sup>24</sup> «This, more than any other single incident, seems to have struck the popular fancy, and we find it recurring constantly throughout early and medieval Christian literature, not only in the visions, where we should naturally expect to find it, but in the romances as well» Ivi, p. 28.

<sup>25</sup> Cfr. M. P. CICCARESE, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, Firenze, Nardini, 1987, pp. 9-10.

<sup>26</sup> C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècle)*, Roma, École Française de Rome, 1994, pp. 653-675. Un'antologia di testi visionari è fornita da M. P. CICCARESE, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, cit.

<sup>27</sup> A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, edizione italiana a cura di Luca Marcozzi, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 65.

Sono due in particolare le opere che si possono distinguere come modello e punto di riferimento per tutta la produzione letteraria successiva: la prima è l'Apocalisse apocrifia di san Paolo, nella ridotta versione latina nota come *Visio Pauli*, riconosciuta come vero e proprio "testo fondatore" per le visioni dell'aldilà.<sup>28</sup> L'altra opera, a cui la *Visio Pauli* è fortemente collegata, è rappresentata dai *Dialoghi* di Gregorio Magno, in particolare dagli aneddoti visionari raccolti nel IV libro, un trattato sull'aldilà, in cui l'autore riporta testimonianze di visioni invitando i fedeli a credere nella loro autenticità.

È a partire da Gregorio Magno che la visione dell'aldilà comincia ad imporsi come un vero e proprio genere:<sup>29</sup> come detto il modello dei *Dialoghi*, composti tra il 593 e il 594, rappresenta un punto di riferimento per tutti gli autori delle *visiones* successivi,<sup>30</sup> motivo per il quale «sa lecture attentive est un préalable obligé pour comprendre comment le genre littéraire du Voyage dans l'Au-delà a pu prendre son essor une trentaine d'années après».<sup>31</sup> In particolare, nel repertorio di miracoli e fatti prodigiosi riportati all'interno del IV e ultimo libro dei *Dialoghi*, l'autore fornisce una serie di *exempla* che vedono come protagonista un uomo di buona fede che ha ottenuto la possibilità di compiere un viaggio nel mondo ultraterreno, oltre che diversi altri riferimenti che si ricollegano all'aldilà. Le visioni che Gregorio Magno riporta provengono da conoscenti, religiosi, laici, piuttosto che da lontani eroi biblici, e i protagonisti o sono peccatori che resuscitano per avvertire gli uomini delle pene che li attendono nell'aldilà, o vengono rimandati sulla terra per fare penitenza e modificare la propria condotta in vita. Per questa ragione, scrive Carol Zaleski, gli aneddoti visionari di Gregorio Magno

cannot lay claim to the prestige that attaches to pseudographic works.  
But Gregory compensates for the absence of exalted credentials by

---

<sup>28</sup> Cfr. M. P. CICCARESE, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, cit.

<sup>29</sup> «The anecdotes in book 4 of Gregory's *Dialogues* mark a turning point in the history of Western otherworld journey narration. Even more than the Vision of St. Paul, Gregory's vision stories focus on the interim period between death and resurrection. This does not mean that apocalyptic eschatology had relaxed its grip on the imagination of sixth-century Christians; Gregory speaks with urgency about the approach of Doomsday and suggests that otherworld visions are on the rise because the world to come is drawing near and mixing its light with the darkness of the present age» C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., pp. 30-31. Cfr. GREGORIO MAGNO, *Storie di santi e di diavoli*, vol. II, testo critico e traduzione a cura di Manlio Simonetti, commento a cura di Salvatore Pricoco, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2006, IV,43, p. 305: «*Perché in questi ultimi tempi riguardo alle anime vengono alla luce tante cose che prima sono rimaste nascoste*».

<sup>30</sup> M. P. CICCARESE, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, cit., p.116.

<sup>31</sup> C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècle)*, cit., pp. 43-44.

offering corroborating details; almost like a psychical researcher, he interviews witnesses, provides character references, and sets each story in familiar locales that will inspire his audience's trust; wherever possible, he cites circumstantial evidence [...]. Indeed, it was partly through Gregory's influence that empirical verification became a hallmark of the medieval otherworld vision.<sup>32</sup>

Nel IV libro dei *Dialoghi* Gregorio Magno tratta a lungo il tema dell'immortalità dell'anima, con l'intento di dimostrare attraverso un'ampia panoramica di visioni avute in punto di morte proprio la realtà delle punizioni post mortem. L'esempio più importante ed emblematico tra quelli riportati da Gregorio Magno rappresenta la storia di un soldato anonimo che ritorna in vita, di cui l'autore riporta la testimonianza:

Tre anni fa, durante la pestilenza che ha devastato gravemente la nostra città, quando con i nostri occhi abbiamo visto morire alcuni colpiti da frecce scagliate dal cielo, Stefano, come tu ben sai, morì. Anche un soldato, colpito dal male, fu ridotto agli estremi. Uscito dal corpo restò esanime, ma tornò subito in sé e raccontò quanto gli era successo. Egli diceva – e di come si fosse svolta la cosa vennero a conoscenza molti altri –, che aveva visto un ponte sotto il quale scorreva un fiume nero e caliginoso, che esalava una nebbia di fetore insopportabile. Al di là del ponte c'erano prati ameni e verdeggianti, adorni di fiori olezzanti, nei quali si vedevano gruppi di persone biancovestite. Da quei prati emanava un profumo soavissimo che con la sua fragranza saziava quanti passeggiavano là e si intrattenevano.<sup>33</sup>

È qui che compare la più antica testimonianza del *pons probationis*<sup>34</sup> nel genere delle visioni medievali: il *topos* del ponte escatologico che permette il passaggio solo alle

---

<sup>32</sup> C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., p. 31.

<sup>33</sup> GREGORIO MAGNO, *Storie di santi e di diavoli*, cit., IV,37:7-8, p. 281.

<sup>34</sup> «It seems to be generally assumed that this account was derived, directly or indirectly, from oriental sources. While certain features seem to be lacking, such as the emphasis on the narrowness of the oriental bridge, and while there is not much here that could not be invented (granted the idea of the narrowness of the path that leads to eternal life, and the further need of an obstacle), we should accept this explanation, I am sure, rather than appeal to the force of coincidence». H. R. PATCH, *The Other World. According to Descriptions in Medieval Literature*, cit., pp. 96-97. La sottigliezza del passaggio è ripresa comunque altrove nei *Dialoghi* dallo stesso Gregorio Magno, che fa diretto riferimento alla ristrettezza della via che porta alla salvezza (*Vangelo secondo Matteo* 7, 14: «Quanto stretta è la porta e angusta la via che conduce alla vita, e pochi sono quelli che la trovano»): «Quel tale vide i giusti che entravano nei luoghi ameni attraverso il ponte, perché è molto stretta la via che conduce alla vita» GREGORIO MAGNO, *Storie di santi e di diavoli*, cit., IV, 38:3, p. 287.

anime dei giusti, un vero e proprio *luogo* dell'aldilà sul quale avviene l'ordalia delle anime dei defunti che in realtà sancisce quello che già era deciso:

Quel ponte serviva di prova: se ci voleva passare un cattivo, andava a cadere nel fiume tenebroso e puzzolente; invece i giusti, dato che nessuna colpa li impediva, vi passavano con passo sicuro e libero e arrivavano ai luoghi ameni. [...] Il soldato disse anche di aver visto un presbitero straniero, che arrivato al ponte lo aveva superato con autorità corrispondente alla schiettezza della sua vita. Attestò di aver riconosciuto sul ponte anche Stefano. Voleva passare, ma il piede scivolò, e quando con metà del corpo stava già fuori del ponte, alcuni uomini dall'aspetto terrificante, venendo su dal fiume, cercavano di tirarlo giù afferrandolo per le cosce; invece altri uomini, bellissimi e biancovestiti, si adoperavano a tirarlo su per le braccia. Mentre lottavano, gli spiriti buoni per tirarlo su e gli spiriti cattivi per tirarlo giù, il soldato che stava osservando era tornato nel suo corpo e non aveva potuto più sapere come la cosa fosse andata a finire.<sup>35</sup>

In questo episodio riportato da Gregorio Magno sono compresi molti di quei motivi che concorreranno a caratterizzare tutta la letteratura visionaria medievale successiva: il fiume infernale, i prati fioriti, le folle bianco vestite, la lotta che intercorre per il possesso dell'anima nel momento del giudizio. Quest'ultimo in particolare è un aspetto che diventerà uno degli elementi canonici delle *visiones*.<sup>36</sup> Già implicito nelle immagini di derivazione evangelica,<sup>37</sup> in cui la morte era rappresentata come «une épiphanie du démon et de ses séides»<sup>38</sup> e il corteo degli angeli era immaginato come «une garde protectrice de l'âme»,<sup>39</sup> il motivo della lotta per il possesso dell'anima è una caratteristica che nel passaggio del ponte trova una sua definitiva collocazione spaziale.

---

<sup>35</sup> Ivi, IV 37:10-12, p. 283.

<sup>36</sup> È vero comunque che un primo esempio di questa immagine, seppur non associata al passaggio del ponte, si trova in testi antecedenti i *Dialoghi*, in particolare in un passo dell'Apocalisse di Paolo, in cui l'apostolo assiste al dibattito sul possesso dell'anima di un uomo tra angeli e demoni raccolti al suo capezzale. Il viaggio che attende l'anima si preannuncia quindi inquieto, tra gli angeli che la rassicurano e i demoni che invece la tormentano. Cfr. L. MORALDI (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento. Lettere. Dormizione di Maria. Apocalissi*, vol. III, Torino, UTET, 1994, pp. 388-395.

<sup>37</sup> Fin dai primi secoli della cristianità infatti «on tend à croire que l'âme est constamment guettée par les démons au cours de son voyage [...]. L'âme doit traverser l'atmosphère, peuplée de démons» P. AMAT, *Songes et Visions. L'Au-Delà Dans La Littérature Latine Tardive*, Paris, Études Augustiniennes, 1985, p. 376.

<sup>38</sup> Ivi, p. 377.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Ma sarà soprattutto il ponte della prova, inteso come «setting for a *psychomachia* or symbolic confrontation with deeds»,<sup>40</sup> che grazie alla vasta diffusione dei *Dialoghi* diventerà un elemento centrale nella rappresentazione medievale del paesaggio<sup>41</sup> e del passaggio nell'aldilà. Del resto, il parallelismo tra il viaggio verso l'aldilà dell'anima e il pellegrinaggio dell'uomo cristiano sulla terra ben si prestava ad essere condensato nel passaggio del ponte,<sup>42</sup> una prospettiva non estranea alla sensibilità degli autori medievali:

It was common for spiritual writers to compress pilgrimage and otherworld journey into a single, densely packed image, which would symbolize the ordeals encountered on the soul's itinerary through life. As we have seen, Gregory reads the perilous crossing in moral terms, interpreting Stephen's struggle on the test-bridge as a conflict of virtues and vices.<sup>43</sup>

L'altra opera di riferimento è la *Visio Pauli*. In una epistola indirizzata alla chiesa di Corinto, san Paolo scriveva di aver avuto il privilegio di visitare il paradiso:

Bisogna vantarsi? Non è una cosa buona; tuttavia verrò alle visioni e alle rivelazioni del Signore. Conosco un uomo in Cristo che quattordici anni fa (se fu con il corpo non so, se fu senza il corpo non so, Dio lo sa), fu rapito fino al terzo cielo. So che quell'uomo (se fu con il corpo o senza il corpo non so, Dio lo sa) fu rapito in paradiso, e udì parole ineffabili che non è lecito all'uomo di pronunciare.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., p. 30.

<sup>41</sup> È vero però che nelle *visiones* di Gregorio Magno non esiste una chiara geografia dell'aldilà, dove piuttosto «l'aspect géographique est resté [...] embryonnaire» C. CAROZZI, *La géographie de l'au-delà et sa signification pendant le Haut Moyen Âge*, in *Popoli e paesi nella cultura altomedievale, II. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (23-29 aprile 1981)*, Spoleto, CISAM, 1983, pp. 423-481, p. 425. Se da un lato quindi Gregorio Magno introduce situazioni *intermedie* e purgatoriali come nel caso del *pons probationis*, senza però per questo creare un contesto geograficamente definito e univoco, paradossalmente dall'altro i *Dialoghi* forniscono motivi e immagini che permetteranno una rappresentazione più vivida e dettagliata dell'aldilà e del purgatorio stesso.

<sup>42</sup> «Disse Gesù (Dio lo benedica!): – Il mondo è un ponte: attraversalo... ma non abitarvi sopra» L. MORALDI (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento. Vangeli*, vol. I, Torino, UTET, 1994, p. 474.

<sup>43</sup> C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., pp. 40-41. «In the high Middle Ages, however, pilgrimage became a symbol for the individual's journey through life and death. Romance and legend celebrated the solitary seeker: the desert hermit, the Irish seafaring saint, the knight on a quest, the courtly lover, the traveling penitent» *ivi*, p. 39.

<sup>44</sup> *Seconda Lettera ai Corinzi* 12:1-4. A proposito dell'importanza imprescindibile delle Sacre Scritture per la produzione letteraria successiva, Ciccarese scrive: «Non v'è espressione del pensiero cristiano antico che non si radichi saldamente sopra un fondamento scritturistico. In linea con la tradizione giudaica, che all'antica legge di Mosè si rivolgeva quale regola suprema da applicare a qualunque circostanza, anche i Cristiani attribuirono assoluto valore normativo ai propri testi sacri che, in quanto divinamente ispirati, dovevano fornire soluzioni ai tanti interrogativi che via via si poneva il credente. Non solo la progressiva



San Paolo dimostra una certa riluttanza nel raccontare l'esperienza estatica, una ritrosia che però verrà completamente rimossa nei testi a venire che si baseranno proprio su questo passaggio per descrivere il suo viaggio nell'aldilà: già a partire dal III secolo infatti<sup>45</sup> comincia a circolare un'apocalisse apocrifa con l'intera descrizione dell'esperienza ultraterrena dell'apostolo, che nemmeno il rifiuto di Sant'Agostino di voler credere al fatto che Paolo avesse svelato quei segreti che egli stesso aveva ritenuto «non [leciti] all'uomo di pronunciare» fu sufficiente a oscurare.

A proposito, alcuni dissennati, stolti e presuntuosi, hanno inventato una Apocalisse di Paolo, piena di non so quali favole, che la Chiesa nella sua saggezza rifiuta. Essi sostengono che a questa Apocalisse si riferisce l'Apostolo quando racconta di essere stato rapito al terzo cielo, dove udì quelle parole ineffabili, *che non è lecito ad alcuno di proferire* (2 Cor 12, 2-4). Sarebbe ancora tollerabile la loro audacia, se Paolo avesse detto di aver udito parole che ancora non è lecito ad alcuno di proferire; ma avendo detto: *che non è lecito ad alcuno di proferire*, chi sono costoro che con tanta impudenza e altrettanta inopportunità osano proferirle? Con ciò pongo fine al discorso, augurandovi di essere sapienti nel bene e immuni dal male.<sup>46</sup>

Testo di vasta diffusione, la tradizione latina della *Visio Pauli* si diffonderà nell'Europa cristiana a partire dai primi secoli del Medioevo.<sup>47</sup> La notevole rilevanza

---

elaborazione dei dogmi si deve all'approfondimento continuo del dato scritturistico e all'esegesi biblica è dedicata gran parte della produzione letteraria nei primi secoli, ma si può dire che quasi ogni scritto di mano cristiana, serva esso all'istruzione o all'edificazione dei fedeli, non è altro che una lunga serie di citazioni dalla Sacra Scrittura, assunte come trama e sostegno del discorso. Anche quando, con il passare dei secoli, la letteratura cristiana diventerà meno impegnata sul fronte della catechesi e della polemica antieretica, per lasciar spazio a generi più "d'evasione" come storie di santi e componimenti poetici, il riferimento alla Scrittura sarà sentito sempre come elemento fisso ed obbligato, se pur espresso in forma implicita o indiretta» M. P. CICCARESE, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, cit., pp. 17-18.

<sup>45</sup> L'Apocalisse di Paolo, in greco, è datata probabilmente tra il 240 e il 250 d.C., e le versioni in copto, armeno e siriano a noi pervenute sono con tutta probabilità derivate questa versione. Cfr. T. SILVERSTEIN, *The date of the "Apocalypse of Paul"*, «*Mediaeval Studies*», 24, 1, 1962, pp. 335-348, p. 347.

<sup>46</sup> S. AGOSTINO, *Commento al Vangelo di Giovanni*, introduzione di Oreste Campagna e Agostino Vita, Traduzione italiana e note di Emilio Gandolfo, Roma, Città Nuova, 2005, p. 1034. Lo studio e la ricostruzione più accurata della tradizione manoscritta e della sua influenza sulla letteratura visionaria dell'aldilà è ad opera di Theodore Silverstein. Cfr. in particolare T. SILVERSTEIN, *The Vision of St. Paul. New Links and Patterns in the Western Tradition*, «*Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*», XXVI, 26, 1959, pp. 199-248, pp. 220-221.

<sup>47</sup> Cfr. M. P. CICCARESE, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, cit., pp. 41-57. «The Redactions with their interpolations likewise exercised a profound formative power over the flourishing other-world literature that was the concomitant of the cultural ferment of the eleventh and twelfth centuries. Moreover, their popularity continued unabated until well into the fifteenth century [...]. The influence of

della visione risiede nel fatto che in questo testo – limitato alla rappresentazione dell’aldilà infernale, rispetto all’originale greco – convergono i due principali significati attribuiti al ponte come passaggio verso l’aldilà: il primo è significativo perché sarà quello che si diffonderà poi in tutta la tradizione, ovvero quello del passaggio pericoloso. Il secondo invece, legato alla metafora del capello, svelerà la presenza di un altro filone esistente in altre tradizioni. Nella *Visio Pauli*, un angelo si presenta a San Paolo per mostrargli la sorte delle anime dopo la morte, conducendolo prima nella terra promessa e quindi in un mare meraviglioso dove si trova la città di Dio. Attraverso un fiume di fuoco poi San Paolo raggiunge l’inferno in cui si trovano le diverse schiere dei dannati.<sup>48</sup> Qui l’apostolo

è condotto da un angelo a vedere le pene infernali [...]. E prima, egli scorge un albero immenso al quale pei piedi, per la lingua, per gli orecchi stanno sospesi gli avari. Più oltre è una ardente fornace destinata agli impenitenti: quindi un torbido fiume, attraversato da un ponte “sottile come un capello”.<sup>49</sup>

Theodore Silverstein, a cui si devono lo studio e la ricostruzione più accurata della tradizione manoscritta latina, ha suggerito una suddivisione in undici redazioni della *Visio Pauli*, caratterizzate da varianti secondarie e aggiunte o contaminazioni con altre fonti. In effetti, come ricorda Ciccarese,

reciproci furono gli scambi tra *VP* e le più tarde visioni dell’aldilà: da una parte, è certo che autori quali Gregorio di Tours e Gregorio Magno l’hanno letta ed utilizzata, dall’altra proprio la grande popolarità dei *Dialogi* gregoriani ha indotto i copisti di *VP* ad inserirvi particolari e motivi che leggevano in quelli. È il caso, per es., della quarta redazione, che introduce l’immagine del ponte sul fiume infernale, evidentemente derivata da Gregorio Magno.<sup>50</sup>

---

the Apocalypse of Paul on the popular lore of Heaven and Hell ceased only when, under the influence of the Renaissance, that lore itself lost its popularity» T. SILVERSTEIN, *Visio Sancti Pauli. The history of the Apocalypse in Latin together with nine texts*, London, Christophers, 1935, p. 14.

<sup>48</sup> «In the long versions of the Vision of St. Paul, the apostle turns from his clairvoyant inspection of deathbed and judgment scenes and embarks on a visit to paradise, the promised land, and the city of Christ, followed by an edifying tour of the regions of torment. The medieval redactors who abbreviated the Vision were interested primarily in Paul's visit to the realms of punishment; heaven is conspicuously absent from these abridgments, but the pains of hell are described with great relish» C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., p. 28.

<sup>49</sup> A. D’ANCONA, *I precursori di Dante*, cit., p. 45.

<sup>50</sup> M. P. CICCARESE, *Visioni dell’Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, cit., pp. 43-44.

Il motivo del ponte compare solo nella IV e nella IX redazione della *visio* latina:

This, in short, is the place of the famous Hell-gate bridge, which serves as a means of sorting out the souls after death on their dangerous journey into the otherworld. It was not part of the older forms of the Vision, nor did it occur in the mediaeval redactions, Latin or vernacular, until the author of Redaction IV added it some time before the twelfth century, having in mind the Vision of a Soldier by Gregory the Great in the Fourth Book of his *Dialogues*, where river, bridge, mansions, gospel reference, and bundles of similar sinners all appear together in parallel fashion.<sup>51</sup>

Se nella IV redazione il ponte è un *pons* pericoloso che attraversa un fiume infernale e funge da prova per le anime dei giusti e le anime dei peccatori – così come visto in Gregorio Magno e poi in tutta la tradizione successiva,<sup>52</sup> è solo nella IX redazione<sup>53</sup> che con un' interpolazione il ponte che compare a San Paolo viene descritto come tremolante e sottile come un capello:

Vidit postea Paulus flumen orribilem putridum uelud mare largum, in quo erant multe bestie natantes quasi pisces maris, que deorant et dilaniant animas peccatrices que non egerunt penitentiam in hoc mundo. Vidit super <supra> dictum flumen unum pontem artum et tremulum ad similitudinem tenuissimi capilli, et per ipsum transiebant omnes anime peccatrices, iuste et iniuste. Iuste sine dubio transiebant; peccatrices anime secundum meritum tantum possunt transire quantum domino seruierunt.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> T. SILVERSTEIN, *The Vision of St. Paul. New Links and Patterns in the Western Tradition*, cit., pp. 220-221.

<sup>52</sup> «In Redaction 4 of the Vision of St. Paul the test-bridge appears again, with emphasis on its separating function: the wicked who attempt to cross the bridge are punished in groups according to their sins, following Gregory's exegesis of Christ's declaration, "Bind them in bundles to be burned". Redaction 4 also brings in the motif of graded immersion, transferring this punishment from the fiery river described in the long Latin version of the Vision of St. Paul to the dark and fetid river spanned by the test-bridge». C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., pp. 66-67.

<sup>53</sup> «Redaction IX may be called a form of IV with only two passages based on III [...]. For the rest, we can trace without doubt IX's regular use of Redaction IV, observing the constant presence of that source in the minutiae of substance and phrase, despite a considerable body of suppressions» T. SILVERSTEIN, *The Vision of St. Paul. New Links and Patterns in the Western Tradition*, cit., pp. 219-220.

<sup>54</sup> Citato in T. SILVERSTEIN, *The Vision of St. Paul. New Links and Patterns in the Western Tradition*, cit., pp. 239-240.

Tuttavia, più che rappresentare un'innovazione, la similitudine del capello svelerebbe piuttosto la vasta circolazione che già interessava il motivo del ponte della prova, in questo caso all'interno della tradizione letteraria musulmana. Secondo l'interpretazione che risale agli studi di Miguel Asín Palacios, infatti, a partire dalla tradizione persiana il motivo della prova del ponte sarebbe stato assimilato nella letteratura islamica almeno a partire dal I secolo dell'Egira.<sup>55</sup> Questo ponte, detto *As-Sirāt*,<sup>56</sup> corrispondeva nell'Islam ad una via dritta,<sup>57</sup> o un ponte, o un viadotto naturale, scivoloso, di difficile ascesa.<sup>58</sup> Nel *Ṣaḥīḥ al-Bukhārī*, una delle più importanti raccolte dei racconti sulla vita di Maometto che rispondono al nome di *aḥādīth*, si riporta l'aneddoto di uno dei compagni del profeta, Abu Sa'id Al-Khudri:

We, the companions of the Prophet said, "O Allah's Apostle! What is the bridge?" He said, "It is a slippery (bridge) on which there are clamps and (Hooks like) a thorny seed that is wide at one side and narrow at the other and has thorns with bent ends [...]. Some of the believers will cross the bridge as quickly as the wink of an eye, some others as quick as lightning, a strong wind, fast horses or she-camels. So some will be safe without any harm; some will be safe after receiving some scratches, and some will fall down into Hell. The last person will cross by being dragged over the bridge".<sup>59</sup>

Ancora, in uno degli *aḥādīth* dell'imam al-Sadiq contenuti in un'altra raccolta tematica di racconti sul profeta Maometto, il *Mizan al Hikmah*, si precisa ancora che l'*As-Sirāt* è la strada per conoscere Dio e corrisponde a due vie:

<sup>55</sup> È il termine *post quem*, perché gli *aḥādīth* – i racconti sulla vita di Maometto – che lo contengono risalgono ai tempi dei compagni del profeta. Miguel Asín Palacios fa derivare il ponte *As-Sirāt* dal ponte Cinvat, adattamento che «realizóse seguramente en el siglo I de la hégira, pues los hadits que lo contienen son de compañeros de Mohama» M. ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1919, pp. 281-282. Sui rapporti tra il ponte islamico e il Cinvat *peretu* cfr. G. A. F. KNIGHT, *Bridge*, in J. HASTINGS (a cura di), *Encyclopædia of Religion and Ethics*, vol. II, New York, Charles Scribner's Sons, 1926, pp. 848-857, p. 852.

<sup>56</sup> «La parola *sirāt* significa "sentiero", o "cammino", non propriamente "ponte". Qualche volta, invece del "sentiero difficile", compare un "viadotto" (*qantara*), o un "edificio altissimo» I. P. CULIANU, «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, cit., p. 307.

<sup>57</sup> A proposito della via come *axis mundi*: «c'è un punto interessante e importante nella dottrina islamica: il "sentiero dritto" [...], di cui si parla nella [...] prima *sura* del *Qorân*, non è altro che l'asse verticale inteso in senso ascendente, poiché la sua "rettitudine" [...], come indica la radice stessa della parola (*qām*, "alzarsi"), si deve intendere in direzione verticale» R. GUÉNON, *Il simbolismo della croce*, cit., pp. 193-194.

<sup>58</sup> M. ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, cit., pp. 239-240.

<sup>59</sup> *Ṣaḥīḥ al-Bukhārī* IX, 93, 352.

Imam al-Sadiq (a.s.) said regarding the meaning of ‘the path’, ‘It is the way to the inner knowledge of Allah, Mighty and Exalted, and there are actually two paths – one in this world and one in the Hereafter. As for the path in this world’s life, it is the Imam whom one is obliged to obey. He who acknowledges him in this world and follows his guidance will be able to [successfully] cross the path of the Hereafter, which is a bridge outstretched over the Fire’.<sup>60</sup>

Una via appartiene a questo mondo, e si sovrappone alla figura dell’Imam cui bisogna prestare obbedienza, mentre l’altra è presente nel passaggio verso l’aldilà, collocata sull’inferno. Chi percorre correttamente il ponte di questo mondo attraverserà facilmente anche il ponte dell’aldilà; chi invece non conosce o disobbedisce all’Imam, nell’aldilà scivolerà dal ponte precipitando all’inferno.

In un altro hadith, lo stesso imam riporta che sopra l’inferno è presente un ponte più sottile di un capello e più tagliente di una spada: «the Prophet said, ‘The Bridge is thinner than a hair and sharper than a sword’».<sup>61</sup> È proprio soffermandosi su questa similitudine, quindi, che Asín Palacios aveva ipotizzato che l’intero episodio del ponte presente nella *visio* riflettesse l’influenza islamica:

Sobre un turbio río álzase un puente, en la visión paulina, *sutil como un cabello*, el qual pone en comunicación este mundo con el paraíso; las almas de los justos lo atraviesan fácilmente y las de los malos caen al río. Estamos en presencia de un flagrante plagio del *sirat* o puente mahometano y de la escena del juicio final que a éste se refiere [...]. Uno de éstos [los compañeros de Mahoma], Abusaid Eljadari, emplea, en la descripción del *sirat* o puente infernal, el mismo símil descriptivo que la visión paulina: *más sutil que un cabello* [...]. Ni hay que repetir aquí cómo la disposición topográfica del puente, sobre el infierno y entre la tierra y el cielo, es la misma en ambas leyendas, paulina e islámica.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> *Bihar al-Anwar*, XXIV, 3.

<sup>61</sup> *Bihar al-Anwar*., VIII, 2. «La traduzione latina della versione castigliana di Abraham al faqim (1264), compiuta dal notaio Bonaventura da Siena, mette in bocca all’arcangelo Gabriele la descrizione del ponte *al-sirat*, che diventa Azirat [...]. Il riassunto castigliano di S. Pedro Pascual (*ob.* 1300), nel suo libro *Sobre la seta mahometana* (cod. *Escorialens.* H II 25), dipende non dalle traduzioni, in francese e latino, di Bonaventura, ma direttamente dalla prima traduzione dall’arabo in castigliano» I. P. CULIANU, «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, cit., p. 307.

<sup>62</sup> M. ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, cit., p. 237.

Tuttavia, questo aspetto non è corretto nel senso in cui lo intendeva Asín Palacios, in quanto la piena evidenza del ponte nella IV redazione della *Visio Pauli* dimostra che la sua fonte, ampiamente antecedente rispetto alla tradizione musulmana, era infatti attribuibile già a Gregorio Magno.<sup>63</sup> È quindi più probabile che la redazione IX sia stata piuttosto soggetta a influenza araba successivamente al passaggio del ponte fissatosi nella IV redazione sulla base della tradizione gregoriana.<sup>64</sup> Il motivo del ponte, perciò, rappresenta un'interpolazione che si trova nella IV redazione – prima del XII secolo, perché nelle altre redazioni e in quelle medievali non compare – della *Visio Pauli*, derivata dalla tradizione gregoriana. Il fatto che nella IX redazione compaia di nuovo il ponte e venga descritto sottile come un capello rappresenta un'innovazione, di probabile derivazione islamica come si è detto. In altre parole, la IV redazione dimostra che la fonte del ponte è Gregorio Magno, mentre la IX che la similitudine con il capello è di derivazione araba, e non è quindi l'intero motivo del ponte ad essere derivato dalla tradizione araba, come sostenuto da Asín Palacios, ma solo l'immagine del capello.<sup>65</sup>

Il prestigio e la fortunata diffusione dei *Dialoghi* di Gregorio Magno e delle versioni medievali della *Visio Pauli* – che tra le apocalissi giudaico-cristiane hanno rappresentato il punto di riferimento privilegiato per la trasmissione delle immagini sull'aldilà nel Medioevo – assicurano il successo del motivo del *pons probationis*, costantemente rielaborato nei secoli a venire alla luce di una diversa consapevolezza dell'aspetto

---

<sup>63</sup> Cfr. H. R. PATCH, *The Other World. According to Descriptions in Medieval Literature*, cit., p. 92.

<sup>64</sup> «But that Redaction IX and other forms of the Vision were affected by Arabic materials once the bridge passage had become fixed in the text of IV from Gregorian tradition, is quite within the bounds of probability. To this extent, in their embroidery as it were, though not in their original texture, they may be seen as bearing the signs of the presence of Islamic otherworld lore on the Italian penninsular by the fourteenth century, if not somewhat earlier» T. SILVERSTEIN, *The Vision of St. Paul. New Links and Patterns in the Western Tradition*, cit., p. 221.

<sup>65</sup> Un'altra ipotesi è avanzata da Culianu, il quale ha rovesciato questa prospettiva: lo studioso si è a lungo occupato del 'ponte sottile', riconducendo l'origine del tema escatologico nell'alveo della cultura giudaico-cristiana, anziché iranica come invece si era a lungo sostenuto negli studi a cavallo tra XIX e XX secolo. Culianu ne identifica l'elaborazione in un periodo che va dal II secolo d.C. – ovvero la datazione ipotizzata per *4 Esdra*, l'apocalissi redatta in ebraico o aramaico e tradotta in greco – alla metà del VI, quando per l'appunto il ponte compare nei testi di Gregorio Magno e di Gregorio di Tours. È a questo arco temporale che si suppone infatti risalga l'interpolazione presente nella *Visio beati Esrae* in cui per la prima volta compare il *pons probationis*. Apocrifo dalla datazione incerta, il testo potrebbe quindi rappresentare un antecedente del ponte sottile: «In questo caso, abbiamo una versione giudeo-cristiana del ponte [...] prima dell'*Avesta recente* (sec. IV: Vendidad, 19). Anziché supporre, dunque, che il passo della *Visio Esdrae* dipenda dalle leggende arabe, possiamo, al contrario, rovesciare i termini e dire che i passi di Gregorio di Tours, Gregorio Magno e delle leggende dei *mirag* dipendono direttamente dall'apocalittica giudeo-cristiana». I. P. CULIANU, «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, cit., pp. 305-308. A proposito della complessa e confusa numerazione e nominazione dei libri attribuiti a Esdra cfr. L. MORALDI (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento. Lettere. Dormizione di Maria. Apocalissi*, cit., pp. 431-433.

purgatoriale e del rapporto con l'espiazione dei peccati. Nelle visioni e nelle allegorie cristiane medievali il *pons probationis* diventerà così una costante per descrivere il tema del sentiero stretto nell'aldilà, rielaborato sia sulla scorta degli illustri antecedenti, sia attingendo probabilmente a fonti che rimandavano alle caratteristiche del *Cinvat peretu*<sup>66</sup> – che gli stessi passaggi in Gregorio Magno e la IX e IV redazione della *Visio Pauli* sembrano del resto riecheggiare. Come abbiamo visto infatti già in questi testi il ponte dell'aldilà rappresenta per l'anima il luogo dell'incontro e della lotta con la personificazione delle proprie azioni, al pari dei passaggi contenuti nell'*Avesta*. Analogamente al caso del *Cinvat peretu*, il passaggio delle visioni cristiane è poi determinato dalla virtù dell'anima: il giusto attraversa felicemente il ponte verso i prati verdeggianti dell'aldilà, mentre i malvagi stentano a reggersi sul ponte sottile e precipitano nell'abisso.<sup>67</sup>

### 2.3 Visiones. Rielaborazione del *pons probationis*

Rappresentando il simbolo del collegamento tra due mondi e contribuendo con la sua presenza a una vera e propria spazializzazione dell'aldilà, il motivo del ponte della prova contribuisce a sviluppare l'idea di un aldilà strutturato non più solamente attorno ai classici poli di riferimento dell'Inferno e del Paradiso, ma modellato anche su un terzo spazio intermedio. A partire dunque dagli esempi presenti nel IV libro dei *Dialoghi* di Gregorio Magno e nella *Visio Pauli* (redazioni IV e IX) il ponte della prova viene ripreso e utilizzato in tutta la tradizione visionaria successiva, dove è declinato prevalentemente in quattro modi differenti: come forma di punizione, come strumento di giudizio, come luogo di purgazione e, infine, come parte della struttura stessa del purgatorio.<sup>68</sup>

Il ponte è usato anzitutto con funzione punitiva: nella *Visione di Tundalo* (1149), riconosciuta come uno degli esempi più complessi di testi visionari medievali,<sup>69</sup> il ponte

---

<sup>66</sup> C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., p. 67.

<sup>67</sup> Inoltre il fiume che scorre sotto il ponte nell'episodio di Gregorio Magno e nelle due redazioni della *Visio paolina* ricorda l'analogo della tradizione persiana, che piuttosto che infuocato era rappresentato come oscuro e maleodorante: «In Zoroastrian tradition, fire is a supreme symbol of Ahura Mazda and a sacrament linking heaven and earth. Zoroastrian dualism prohibits the presence of such a venerated element in the realm of punishment. Therefore, although fire appears in a cathartic capacity in the Zoroastrian apocalypse, the Zoroastrian hell is cold and gloomy. A similar line of thought is evident in Christian vision narratives that describe the fire of doom as smoky, giving heat but not light» *ivi*, p. 224.

<sup>68</sup> A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, cit., pp. 65-68.

<sup>69</sup> «The vision of Tundale is by far the most detailed and systematically sustained of any which we possess. The author seems to have made it a point to gather together into an elaborate whole all the features of the

compare come strumento di pena per i ladri. Lungo due miglia e largo un palmo,<sup>70</sup> il ponte è ricoperto da punte affilate e chiodi, e sovrasta uno stagno infernale popolato da demoni, che attendono la caduta dei peccatori per divorarli. Tundalo, colpevole di aver rubato una mucca, è costretto ad attraversarlo portandosela dietro: si tratta di una scena grottesca, dove ogni volta che Tundalo riesce ad avanzare di un passo la mucca rischia di cadere. Viceversa, ogni volta che riesce a far avanzare la mucca, è Tundalo stesso a perdere l'equilibrio. Raggiunta faticosamente l'altra riva, si dirige poi con l'angelo guida verso la contemplazione del paradiso.<sup>71</sup>

Un secondo gruppo di testi è caratterizzato dall'uso del ponte nel suo significato più diffuso, ovvero come strumento del giudizio e di distinzione operata sulla base della virtù delle anime che lo attraversano. Oltre ai due modelli di riferimento dei *Dialoghi* e della *Visio Pauli* già analizzati, è raccolta in questa classificazione anche la maggior parte dei testi più antichi, tra cui spiccano per importanza l'esempio illustre della *Visione di Sonniulfo*,<sup>72</sup> la *Visione di Adamnan* (X secolo) e il *Purgatorio di San Patrizio* (seconda metà XII secolo). Nella *Visione di Sonniulfo* il protagonista, «uomo di piena carità e semplicità»,<sup>73</sup> racconta in questo modo la sua esperienza estatica:

Era solito raccontare [...] che si era sentito condotto, in una visione, presso un fiume di fuoco, sul quale, da una parte della sponda, erano ammassate grandi folle di genti, come api presso gli alveari; e gridavano nel pianto che erano violentemente tormentati dal fuoco, alcuni fino alla cintola, altri fino alle ascelle, alcuni ancora fino al mento. Sul fiume era posto un ponte così stretto che a mala pena avrebbe potuto misurare in larghezza un solo passo. Una grande casa, poi, appariva in un'altra zona della costa, tutta bianca all'esterno. Allora Sunniulfo interroga quelli che erano con lui su che cosa vogliano dire queste cose. E gli altri dissero: «Sarà precipitato da questo ponte chi sarà stato giudicato fiacco nel governare il gregge che gli è stato affidato; chi invece sarà stato

---

entire remaining corpus of visions» E. J. BECKER, *A contribution to the comparative study of the medieval visions of heaven and hell, with special reference to the Middle-English versions*, cit., p. 160.

<sup>70</sup> C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., p. 69.

<sup>71</sup> Tundalo, infatti, sarà il primo – e l'unico prima di Dante – a spingersi sia all'inferno che in paradiso.

<sup>72</sup> È contenuta nel capitolo 33 del libro IV de *La Storia dei Franchi* di Gregorio di Tours. Viene aggiunta in un secondo momento dallo stesso Gregorio durante la revisione dell'opera nel 594, un anno dopo rispetto ai *Dialoghi* di Gregorio Magno. Cfr. M. P. CICCARESE, *Alle origini della letteratura delle Visioni: il contributo di Gregorio di Tours*, «Studi Storico-Religiosi», vol. 2, n. 33, 1981, pp. 251-266, p. 262.

<sup>73</sup> GREGORIO DI TOURS, *La Storia dei Franchi*, vol. I, a cura di Massimo Oldoni, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1981, IV, 33, p. 351.



valoroso, può passare sul ponte senza pericolo e sarà felicemente condotto nella casa che tu vedi al di là del fiume». <sup>74</sup>

La *Visione di Adamnan* e il *Purgatorio di San Patrizio*, entrambi di area irlandese, sono gli altri due testi principali che riportano il tema del ponte quale elemento del giudizio. L'autore della visione attribuita ad Adamnan, abate del monastero di Iona, divide le anime che attraversano il ponte in tre categorie: quelle che hanno vissuto una vita pia trovano il ponte di facile passaggio, quelle che sono diventati zelanti solo da un certo punto in poi affrontano un ponte inizialmente stretto e poi sempre più largo, mentre le anime di coloro che non hanno scelto di vivere secondo i precetti cristiani affrontano un ponte inizialmente largo, ma poi sempre più stretto, tanto da rendere loro il passaggio impossibile e farle precipitare nell'inferno sottostante. <sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> GREGORIO DI TOURS, *La Storia dei Franchi*, cit., IV, 33, pp. 351-353. Evidentemente il ponte è il tratto più caratteristico che accomuna questa visione con quella descritta da Gregorio Magno nei *Dialoghi*, anche se nel caso dell'abate Sonniulfo la funzione di prova associata al passaggio sul ponte sembra piuttosto riservata alla sola punizione di chi risulti essere colpevole di debolezza nella guida del proprio gregge. In Gregorio Magno invece l'attraversamento del ponte giudicava piuttosto la virtù di tutte le anime in generale. Se poi l'ammonimento contenuto nella visione dei *Dialoghi* ha un intento universale indirizzato all'edificazione di tutti i suoi destinatari, nella Visione di Sonniulfo il monito sembra rivolto solamente all'abate, che infatti «udendo queste cose, si scuote dal sonno mostrandosi in seguito assai più severo con i monaci» GREGORIO DI TOURS, *La Storia dei Franchi*, cit., IV, 33, p. 353. In ogni caso, per quanto difficile accertare se Gregorio di Tours dipenda da Gregorio Magno o se la coincidenza si possa spiegare per influsso di fonti comuni (cfr. M. P. CICCARESE, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, cit., p. 163, nota 6), va comunque notato che l'autore della Visione di Sonniulfo, avendo letto i *Dialoghi* tra il 593 e il 594, «dovette rimanerne senz'altro impressionato, dato anche il suo interesse per esperienze di questo genere, e ne trasse ispirazione per aggiungere un episodio analogo all'opera che andava allora rivedendo» M. P. CICCARESE, *Alle origini della letteratura delle Visioni: il contributo di Gregorio di Tours*, cit., pp. 262-263. Evidente anche l'influenza della *Visio Pauli*, in particolare per quanto riguarda il fiume attraversato dal ponte, nel quale le anime vengono immerse a profondità diverse in base alla gravità delle colpe: seppur non apertamente dichiarata nel testo, la corrispondenza tra la profondità a cui è immersa l'anima e la gravità delle colpe «si ricava facilmente dal confronto con il passo corrispondente [...], cui di certo ha attinto l'autore» M. P. CICCARESE, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, cit., p. 162, nota 5.

<sup>75</sup> «Three parties are attempting to go over it, and not all get across. One party, for them the bridge is wide from beginning to end, so that they cross it unhurt, without dear and without terror, over the fiery glen. Another party, however, as they approach it, it is narrow for them at first but wide at last, so that they cross in this way over that same glen after great peril. But the last party, for them the bridge is wide at first but narrow and strait at last, so that they fall from its midst into that same perilous glen, into the gullets of those eight fiery monsters which make their dwelling in the glen» K. H. JACKSON (a cura di), *A celtic miscellany. Translations from the Celtic Literatures*, London, Cambridge University Press, 1951, p. 292. Cfr. anche C. S. BOSWELL, *An Irish Precursor of Dante. A Study on the Vision of Heaven and Hell ascribed to the Eighth-century Irish Saint Adamnán, with Translation of the Irish Text*, London, Nutt, 1908, pp. 38-39. In questa triplice divisione delle anime Le Goff ha intravisto un'anticipazione della divisione tripartita dell'aldilà. Cfr. J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, traduzione italiana di Elena De Angeli, Torino, Einaudi, 1982, pp. 249-253.

Il *Purgatorio di San Patrizio* riproduce la prima vera spazializzazione dell'aldilà nei tre luoghi canonici di Inferno, Purgatorio e Paradiso.<sup>76</sup> Il protagonista Owein, dopo aver attraversato una serie di prove e aver assistito alle punizioni corporali dei peccatori, si ritrova presso un fiume infuocato, sovrastato da un ponte apparentemente invalicabile:

Et ecce in ponte illo erant tria transeuntibus valde dubitanda: primum, quod ita lubricus erat ut, si eciam latus esset, nullus aut vix quis in eo pedem figere posset; aliud, quod ita strictus erat quod fere intransibilis; tertium, quod ita altus erat quod horrendum esset deorsum aspicere.<sup>77</sup>

Tuttavia al passaggio di Owein il passo si allarga,<sup>78</sup> perché il cavaliere, oltre al fatto di evocare il nome di Cristo come lasciapassare, ha potuto purificarsi nel tragitto fino al ponte:

Cogitans autem ille de quantis eum pius Ihesus liberavit antea periculis, invocato ejus sanctissimo nomine concepit pedetentim prius super pontem ambulare. Quo vero super pontem ambulavit amplius eo incessit securius, quo enim in eo magis ambulavit eo viam largiorem invenit et latitudo vie ex utraque parte crevit. Et ecce post paululum latitudo pontis exciperet carrum onustum, et post modicum via erat ita larga ut sibi obviarent in ea duo carra.<sup>79</sup>

Tra il IX e il XII secolo si sviluppa la terza funzione del ponte, che diventa a tutti gli effetti una parte del meccanismo purgatorio in particolare all'interno della *Visione di Alberico* (1127-1137) e in quella riportata nell'epistolario di Bonifacio, vescovo di Magonza tra il VII e l'VIII secolo. Nell'*Epistola X* contenuta all'interno dell'epistolario

---

<sup>76</sup> Caratteristica peculiare del testo è inoltre quella di collegare geografia terrestre e topografia dell'aldilà: il cavaliere Owein infatti accede all'aldilà attraversando una porta collocata all'interno di una fossa in cui – così Gesù aveva raccontato a San Patrizio secondo le leggende – chiunque avesse trascorso un certo periodo di tempo sarebbe stato purgato dai propri peccati. Il protagonista del *Purgatorio di San Patrizio* rimarca a questo proposito il fatto che la sua non sia un'esperienza visionaria in stato di estasi: un particolare che in effetti distingue la visione dagli altri testi, nonostante il trattato venga comunque letto e diffuso come una classica esperienza visionaria. Cfr. C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., pp. 34-42.

<sup>77</sup> Citato in C. M. VAN DER ZANDEN, *Étude sur le Purgatoire de saint Patrice*, Amsterdam, H. J. Paris, 1927, p. 17; cfr. H. R. PATCH, *The Other World. According to Descriptions in Medieval Literature*, cit., pp. 114-116.

<sup>78</sup> Per le influenze della *Visione di Sonniulfo* e della IV redazione della *Visio Pauli* cfr. ST. J. D. SEYMOUR, *Irish Visions of the Other World. A contribution to the Study of Mediæval Visions*, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1930, pp. 181 sgg.

<sup>79</sup> Citato in C. M. VAN DER ZANDEN, *Étude sur le Purgatoire de saint Patrice*, cit., pp. 17-18.

di Bonifacio, il monaco di Wenlock, protagonista dell'episodio, riporta il fatto che i peccatori che cadono dal ponte non subiscono alcun tormento, ma una forma di purificazione. In questo fiume infatti «si sconta una pena transitoria, da cui prima o poi tutte le anime risaliranno sull'altra riva per andare ad abitare nell'eterna Gerusalemme»:<sup>80</sup>

vidi flumen magnum de inferno procedere, ardens, atque piceum, in cuius medio pons erat ferreus multam habens latitudinem, per quem pontem iustorum anime tam facilius tamque velocius transeunt, quam immunes inveniuntur a delictis. Peccatorum autem ponderibus gravati cum ad medium eius venerint, tam efficitur subtilis, ut ad fili quantitatem eius latitudo videatur redigi. Qua illi difficultate prepediti, in eundem flumen corruunt; rursumque assurgentes ac denuo recidentes, tandiu ibidem cruciantur, donec in morem carniū excocti et purgati liberam habeant transeundi pontis facultatem.<sup>81</sup>

L'elaborato episodio del ponte nella *Visione di Alberico* (1127-1137) combina queste caratteristiche purgatoriali con altri elementi tratti dalla *Visione di Adamnan*,<sup>82</sup> fornendo una descrizione più completa della funzione purgatoriale del ponte. La visione ha per protagonista il monaco Alberico di Settefratti, autore del testo stesso, ed è caratterizzata da un'«ordinata sistemazione»<sup>83</sup> dello spazio geografico dell'aldilà, contrapposto al caotico e complesso percorso che Alberico compie per giungervi in compagnia di San Pietro e una coppia di angeli. Il purgatorio non viene rappresentato come un luogo propriamente autonomo dal punto di vista concettuale, apparendo piuttosto simile all'inferno. Non dissimile è anche la sua collocazione, in quanto Alberico nel suo percorso attraversa diversi luoghi di purgazione. Tuttavia, lungo il suo cammino e dopo aver assistito a svariati supplizi – formalmente infernali ma concettualmente espiatori – Alberico si ritrova in un luogo distintamente purgatoriale, rappresentato dalla coppia fiume infuocato-ponte della prova.<sup>84</sup> Le anime che cadono nel fiume appesantite

---

<sup>80</sup> M. P. CICCARESE, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, cit., p. 339.

<sup>81</sup> Citato in A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, cit., p. 67.

<sup>82</sup> C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., p. 68. Cfr. R. BAUCKHAM, *Hell in the Latin Vision of Ezra*, cit.

<sup>83</sup> J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, cit., p. 208.

<sup>84</sup> Come dice San Pietro ad Alberico, «hoc autem insinuante apostolo, purgatorii nomen habere cognovi». Cfr. J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, cit., pp. 207-212. Le Goff legge il termine *fluminis* come sottinteso, quindi San Paolo si riferirebbe a un “fiume purgatorio”: del resto il capitolo in questione prende il titolo di *De flumine purgatorio*, e così viene indicato in diversi manoscritti. Cfr. C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècle)*, cit., pp. 589-597.

dai peccati non sono però destinate a rimanervi in eterno, ma ad attraversare ripetutamente il ponte fino al momento in cui, sufficientemente purgate, possono attraversarlo senza più cadere. Una volta purificate infatti viene concesso loro di attraversare il ponte e raggiungere finalmente l'altra sponda.<sup>85</sup>

Se nella *Visione di Alberico* e nell'*Epistola X* di Bonifacio il ponte contribuisce alla crescente stabilizzazione del concetto e della spazializzazione della pena purgatoriale nelle visioni medievali dell'aldilà, è nella *Visione di Thurkill*<sup>86</sup> che questo processo arriva a definitivo compimento, mettendo in scena il quarto modo d'uso del ponte, che non solo forma «un elemento del meccanismo di purificazione ma una parte della struttura dello stesso purgatorio».<sup>87</sup> Nella *Visione di Thurkill* il purgatorio viene diviso in tre aree precise, per la prima volta distinte dall'inferno.<sup>88</sup> Inoltre, al contrario delle visioni fin qui considerate, l'aldilà è geograficamente ben definito: le tre zone sono rappresentate da un luogo infuocato, uno stagno di acqua gelida e un ponte ricoperto di spine.<sup>89</sup> La purificazione della anime ha inizio nel fuoco, dove attendono per un periodo proporzionato alla gravità delle loro colpe; prosegue nella pozza d'acqua – dove subiscono una graduale immersione – e infine si completa nell'attraversamento del ponte della prova, terminando sulle balze della montagna alle quali conduce il ponte.<sup>90</sup> La terza e ultima tappa purificatoria dunque consiste nel passaggio del ponte, che presenta le note caratteristiche del *pons probationis*: il passaggio è infatti doloroso, le mani e i piedi vengono straziati dai chiodi aguzzi che le anime trovano strisciando sul ponte sottile. Il dolore e la sofferenza saranno però le ultime pene che le anime dovranno affrontare nel

---

<sup>85</sup> A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, cit., p. 67; Cfr. I. P. CULIANU, «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, cit., p. 303.

<sup>86</sup> La visione, datata 1206, è contenuta all'interno dei *Flores Historiarum* del benedettino Ruggero di Wendover.

<sup>87</sup> A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, cit., p. 93. «From Adamnán to Alberic to Tundal to Owen, Gregory's bridge is passed down the Drythelm line to the Vision of Thurkill, where it appears as part of a densely furnished purgatorial environment» C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., p. 69.

<sup>88</sup> A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, cit., p. 67. Cfr. J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, cit., p. 337. Per una descrizione più approfondita della dettagliata geografia della visione, del sistema di smistamento delle anime e della loro contesa tra San Paolo e il diavolo, cfr. C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècle)*, cit., pp. 623-634.

<sup>89</sup> «pons magnus aculeis et sudibus per totum affixus», citato in A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, cit., p. 67.

<sup>90</sup> Il *mons gaudii*, dove la *Visione di Thurkill* situa il paradiso.

cammino verso la montagna del paradiso, dove l'intensità di ogni patimento verrà dimenticata.<sup>91</sup>

Nella *Visione di Thurkill* lo sviluppo del motivo del ponte raggiunge quindi il suo apice, che dalle prime funzioni distintive o punitive finisce progressivamente con il trasformarsi in uno strumento di purificazione, diventando in questa visione parte della struttura stessa di un luogo purgatoriale. Seppur non circoscritta all'interno di un singolo spazio, la collocazione geografica del purgatorio assume comunque una certa stabilizzazione nella *Visione di Thurkill*, il cui interesse sembra proprio essere quello di concentrarsi maggiormente attorno a una delimitazione di uno spazio purgatoriale, dotandolo di un bagaglio narrativamente preciso e definito<sup>92</sup> tale da porre la visione al vertice del genere letterario delle visioni medievali dell'aldilà: «la *Vision de Thurkill* marque à son tour un point culminant et un point d'arrêt dans le développement du genre littéraire [...]. Tout ce qui jusque là était établi au long d'un itinéraire est maintenant concentré dans un grand lieu unique».<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Cfr. A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, cit., pp. 67-68.

<sup>92</sup> Cfr. C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècle)*, cit., pp. 623.

<sup>93</sup> *Ibidem*.



### 3. VARIAZIONI SUL TEMA

Oltre alla sua caratterizzazione letteraria attraverso il motivo del ponte, il cammino dell'anima verso l'aldilà è chiaramente un elemento costitutivo nelle rappresentazioni escatologiche. In generale ogni cultura ha elaborato un complesso di storie di viaggi ultraterreni, nelle quali eroi, sciamani o semplici mortali – il cui percorso è spesso associato simbolicamente con i riti della morte iniziatica e della rinascita – attraversano i confini tra il mondo terreno e l'aldilà, spesso proprio grazie a un ponte. La necessità di ricreare un contatto con realtà *altre* che risiede alla base di questa tipologia di esperienza estatica ha dato vita a una stratificazione di forme e a un'ampia gamma di espressioni mitiche, rituali, allegoriche, mistiche, nelle quali il ponte, con la sua morfologica predisposizione al passaggio e la sua implicita pericolosità connaturata all'attraversamento di uno spazio *vuoto* tra le cose, compare con grande rilevanza come la figura chiave associata al superamento di una prova, escatologica o iniziatica.

La ricorsività del motivo del ponte della prova infatti si diffonde e il motivo viene rielaborato capillarizzandosi anche nel contesto culturale e letterario che esorbita dalla tradizione visionaria. Dal XII al XV secolo diventa uno dei simboli più comuni del giudizio,<sup>1</sup> trovando terreno fertile nel sostrato folclorico e affiorando ancora come passaggio escatologico nel transito del defunto dalla terra all'aldilà, scortato spesso dagli angeli nel momento dell'attraversamento del ponte per poter salire al cielo;<sup>2</sup> si può ritrovare ancora il motivo del *pons subtilis* come un «ponte di corda» e «sottile come un capello» nel folclore dei popoli caucasici,<sup>3</sup> fino a tardivi episodi secenteschi come nel *Pentamerone* basiliano, in cui il «Ponte de lo capillo»,<sup>4</sup> come ricorda Benedetto Croce, è reminiscenza del «ponte “al sirât”, gettato proprio sul mezzo dell'inferno, e che era più

---

<sup>1</sup> I. P. CULIANU, «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, cit., p. 307.

<sup>2</sup> A. SEPPILLI, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, cit., pp. 249-250.

<sup>3</sup> V. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, traduzione italiana di Clara Coisson, prefazione di Giuseppe Cocchiara, Torino, Einaudi, 1949, pp. 542-544; M. ELIADE, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, cit., pp. 283-311.

<sup>4</sup> G. BASILE, *Il Pentamerone del cavalier Giovan Battista Basile, ovvero Lo cunto de li cunte*, vol. II, Napoli, Giuseppe-Maria Porcelli, 1788, Giornata V, p. 159.

stretto di un capello e più sottile del filo di una spada, sul quale dovevano passare a prova le anime; secondo alcune credenze maomettane».<sup>5</sup>

La tradizione letteraria del motivo del ponte quale elemento simbolico di passaggio verticale tra regni ultraterreni è quindi complessa e intricata: un *topos* che invece di svilupparsi in maniera lineare a partire dalle visioni della letteratura medievale si dirama piuttosto in forma composita, intrecciandosi con tradizioni parallele come quella del Gjallarbrú e del Bifröst della tradizione norrena, o quella legata ai ponti “attivi” che l’eroe deve attraversare nei generi letterari del viaggio verso l’aldilà degli *Echtraí* e degli *Immram* in ambito irlandese.<sup>6</sup> Insomma, come scrive Zaleski,

from the time of Gregory the Great until at least the fifteenth century, the test-bridge is a recurrent feature of Western vision literature. Rather than developing in a direct sequence from the formative accounts described above, however, the bridge tradition grows in the fashion of a banyan, at times branching out widely and at other times dipping back to its own roots. An exhaustive account of its ramifications would have to include the kindred stock of Norse otherworld bridge lore (the Gjallar of the underworld and the Bifrost which, like a rainbow, reaches to the sky) and the numerous bridges of medieval allegory and romance.<sup>7</sup>

Dunque il motivo del *pons probationis* delle scritture visionarie medievali si intreccia in un continuo gioco inestricabile fatto di prestiti e scambi in cui emergono, si

---

<sup>5</sup> B. CROCE, nota 1 p. 289 in G. BASILE, *Il pentamerone, ossia La fiaba delle fiabe*, tradotta e corredata di note storiche da Benedetto Croce, vol. II, Bari, Laterza, 1925. Cfr. E. BATTISTI, *L’antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 102-105.

<sup>6</sup> Gli *Echtraí* rappresentano una forma generica di racconti di viaggio verso l’aldilà di epoca precristiana, resoconti più generici e meno geograficamente precisi degli *Immram*, racconti di viaggio per mare in cui si fondono dottrina cristiana e tradizione celtica. I protagonisti sono eroi o santi che oltrepassando le soglie della realtà quotidiana si imbattono in luoghi fantastici, ultraterreni. Negli *Immram* i viaggiatori si spingono solitamente verso occidente, smarrendosi in un oceano costellato di isole meravigliose, considerate come una sorta di anticamera del paradiso terrestre. Le esperienze raccontate sono generalmente avventurose, caratterizzate da prove pericolose che se completate con successo garantiscono all’eroe nuove forme di conoscenza, regali dall’aldilà o poteri particolari. All’interno di un corpus presumibilmente molto vasto, seppur scarsamente trasmesso dai manoscritti medievali, i testi principali – tra gli altri *La navigazione della barca di Máel Dúin, Il viaggio di Bran, Il corteggiamento di Emer* – inerenti ai viaggi nell’aldilà della tradizione irlandese sono caratterizzati dal motivo del ponte pericoloso che deve essere attraversato. Cfr. W. STOKES, *The Voyage of Mael Duin*, «Revue Celtique», 9, 1888, pp. 447-495; A. C. L. BROWN, *Iwain. A Study in the Origins of Arthurian Romance*, Boston, Ginn, 1903; K. MEYER, A. T. NUTT, *The voyage of Bran, Son of Febal, to the Land of the Living. An Old Irish Saga*, II voll., London, Nutt, 1897; H. R. PATCH, *The Other World. According to Descriptions in Medieval Literature*, cit., pp. 32 sgg.; I. P. CULIANU, «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, cit.

<sup>7</sup> C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., p. 67.



sovrappongono e si modificano le immagini del ponte presente tanto nelle *visiones* e nell'escatologia di derivazione persiana quanto nelle figurazioni di un passaggio iniziatico archetipico, in cui il ponte riveste un ruolo centrale. Si tratta in questo caso di rappresentazioni che convergono e affiorano in alcuni testi della tradizione letteraria occidentale, come nel caso dello straordinario metodo combinatorio di fonti classiche e medievali dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499) e del ciclo di romanzi di Chrétien de Troyes,<sup>8</sup> raffinato esempio del sostrato folclorico di matrice sciamanica<sup>9</sup> che lo connatura.

### 3.1 *Hypnerotomachia Poliphili*

È noto il processo che costituisce la tessitura dell'intera avventura di Polifilo nell'*Hypnerotomachia*, celeberrimo romanzo allegorico scritto in una lingua "criptografica"<sup>10</sup> in cui il protagonista affronta in sogno<sup>11</sup> un viaggio iniziatico alla ricerca dell'amata Polia. Si tratta di un processo estatico essenzialmente affine al motivo dell'iniziazione e alla trasformazione del protagonista, il quale – da uno stato di oscurità simboleggiato dalla selva in cui si perde all'inizio del romanzo – transita attraverso la purificazione dei sensi, sotto il controllo delle ninfe Ragione e Volontà, alla piena conoscenza dell'intelletto. In *Mysterium coniunctionis* Jung aveva riconosciuto l'importanza simbolica dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, definendolo come «un perfetto

---

<sup>8</sup> «Chrétien de Troyes era un poeta di corte, un uomo del suo tempo estremamente raffinato, e per nulla interessato allo sfondo mitico delle proprie narrazioni; ma sapeva come usare la materia mitica per divertire e edificare il pubblico cortese contemporaneo [...]. È così che nei romances di Chrétien, proprio come nelle favole di Ovidio (anche se certo in modo più oscuro), sotto la superficie dei costumi, della psicologia e della problematica etica a lui contemporanei, continua a scorrere, silenziosamente, furtivamente, l'antico fiume della tradizione mitica, recando nell'età nuova i simboli senza età dei cimenti e delle vittorie dell'anima» H. ZIMMER, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, a cura di Joseph Campbell, traduzione italiana di Fabrizia Baldissera, Milano, Adelphi, 1983, p. 183.

<sup>9</sup> A. BARBIERI, *Sciamanismo romanzo: ricognizione bibliografica e appunti di metodo su un recente filone di studi etnoletterari*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009)*, Roma, Aracne, 2015, pp. 1059-1070, p. 1064.

<sup>10</sup> «L'effetto di straniamento che [la lingua del romanzo] produce disorienta a tal punto il lettore, che egli non sa letteralmente in che lingua stia leggendo, se in latino o in volgare o in un terzo idioma – magari quello che una precoce parodia cinquecentesca definisce appunto: *lingua poliphylesca*» G. AGAMBEN, *Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo*, «Lettere italiane», vol. 34, n. 4, ottobre-dicembre 1982, pp. 466-481, p. 467.

<sup>11</sup> «Il sogno è un luogo oscillante fra terra e cielo, tra le affezioni corporee e sensibili, che ne obnubilano la visione, e le aspirazioni dell'anima dischiusa a conoscere e migrare, a vedere chiaramente l'intelligibile [...]. È il pellegrinaggio dell'anima oltre il corpo» M. GABRIELE, *Il viaggio dell'anima. Introduzione a F. COLONNA, Hypnerotomachia Poliphili*, vol. II, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 1998, p. IX.

esempio dello svolgersi del processo di individuazione e del suo simbolismo».<sup>12</sup> Infatti, all'interno dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, la storia della *quête* del protagonista si trasforma in una metafora universale del percorso che l'uomo deve compiere per comprendere se stesso e ricercare l'unione con il divino.

Paragonato a «un'immane e labirintica cava di pietra, o uno scavo archeologico incompiuto, dal quale si possono ricavare, quasi senza fine, innumerevoli spunti e materiali di analisi e riflessione»<sup>13</sup> e riconosciuto come un impressionante deposito sincretico di simboli appartenenti al sapere classico e a quello medievale,<sup>14</sup> nell'ottica di questo studio l'*Hypnerotomachia Poliphili* rappresenta una sintesi rilevante dei significati del ponte, precisamente per l'acuto uso combinatorio che ne fa l'autore. Il ponte viene infatti riutilizzato sia nel suo senso più specifico di ponte della prova, collocato in un ambiente infernale, sia come elemento di separazione e purificazione che Polifilo deve attraversare per raggiungere l'amata, un passaggio chiave che segna il confine tra l'esistenza profana e una realtà sacra e suggella l'iniziazione del protagonista verso l'ascesa celeste.

Nel suo peregrinare Polifilo si imbatte in una cripta sotterranea e «preso dalla bramata curiosità di discendervi per esplorare tra le macerie di quelle schiantate rovine»<sup>15</sup> si appresta a una ripida discesa, ritrovandosi «fra orride tenebre, in un'oscura caligine».<sup>16</sup> Il luogo sotterraneo è una chiara trasposizione dello spazio infernale: qui infatti Polifilo scorge un mosaico raffigurante

---

<sup>12</sup> C. G. JUNG, *Opere. Mysteriorum coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, vol. XIV.I, edizione italiana diretta da Luigi Aurigemma, traduzione italiana e cura editoriale di Maria Anna Massimello, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 214. «La prima parte del romanzo, assai ampia, descrive l'ascesa a un mondo di eroi e di dèi, l'iniziazione ai Misteri di Venere e l'illuminazione, vale a dire la quasi deificazione, di Polifilo e di Polia. La seconda parte del romanzo, che è la più breve, porta a un disincanto e a un raffreddamento davvero deludenti, che culminano nella rivelazione secondo cui si trattava solo di un sogno. È una discesa a terra, alla realtà di tutti i giorni, nella quale non è chiaro se l'eroe abbia potuto mantenere "in segreto la natura del centro celeste, che egli aveva acquisito nell'ascesa". Se ne potrebbe dubitare» *ivi*, pp. 213-214.

<sup>13</sup> A. GROSSATO, *Del sogno iniziatico di Polifilo e di alcuni suoi paralleli orientali*, «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», II, 2009, pp. 227-247, p. 228.

<sup>14</sup> «La novità [...] consiste nella eccezionale capacità dell'autore di sposare, con perfetta e pertinente simmetria analogica, immagini concettualmente proprie del mondo medioevale con altrettante di matrice classica. Ne nasce così un imprevedibile lessico simbolico, marchio primario del linguaggio del Colonna e dei suoi neologismi iconologici e verbali, una sorta di orchestrato vocabolario, mai pretestuoso e sempre coltissimo, che si proietta di continuo nell'ardita ricerca e attuazione di un metalinguaggio, sintesi e superamento di tutti quelli che l'hanno preceduto» M. GABRIELE, *Il viaggio dell'anima. Introduzione a F. COLONNA, Hypnerotomachia Poliphili*, vol. II, cit., p. XVIII.

<sup>15</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, vol. II, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 1998, p. 246.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

un'immensa, triste e spaventosa spelonca [...] che, sulla sinistra, verso la parte centrale, terminava in una scabrosissima rupe scoscesa, impervia e ferruginosa, nella quale si vedeva spalancarsi un'apertura sul davanti dove finiva la sua parete. A una certa distanza, una selvaggia, tempestosa montagna di tufo, anch'essa forata dirimpetto da una caverna percorribile. A media altezza, tra le due aperture, passava un ponte di ferro diviso in due, la prima metà incandescente, l'altra di un metallo che pareva estremamente gelido.<sup>17</sup>

La scena che si svela agli occhi di Polifilo è la canonica rappresentazione che definisce il modello dell'aldilà delle *visiones* altomedievali, con due zone impervie collegate dal ponte gettato sopra una spaventosa «voragine avvampante di fiamme», «un lago tumultuante di fiamme».<sup>18</sup> Nell'*Hypnerotomachia Poliphili* però il *pons probationis* quale transito pericoloso verso luoghi celesti si trasforma in un «bipartito ponte di ferro», un «limitato ponte»<sup>19</sup> che non concede più alcuna possibilità di transito alle anime, facendosi invece esclusivo strumento infernale di punizione. Riprendendo la stessa divisione tra le due parti del ponte, incandescente e ghiacciato, alle anime è destinata infatti una punizione speculare, e a chi è destinato il fuoco non è concesso il ghiaccio, e viceversa:

Quelle miserabili anime che [...] si affrettavano incessantemente a fuggire dalle fiamme ustionanti, non potevano trovare sollievo né refrigerio nel ghiaccio. Allo stesso modo, quelle che si impegnavano di continuo a rifuggire il freddo glaciale, non riuscivano a gettarsi nelle fiamme ardenti, frustrate nel loro più grande desiderio. Per esse questa era una pena ineluttabile e incessante: a misura che perdevano ogni speranza, la loro avida brama cresceva e diventava tanto più violenta in quanto, scontrandosi l'un l'altra sul ponte, al termine della loro corsa, le anime arse sentivano il riverbero del gelo, mentre quelle agghiacciate avvertivano il calore. Tutto questo, nella sofferenza, costituiva l'apice estremo della pena e del tormento.<sup>20</sup>

Del tutto originale poi è la conformazione dell'«ingannevole ponte», che pur non ammettendo il transito di nessuna anima mantiene comunque la sua “elasticità”: se nelle

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 258.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Ivi, p. 261.

<sup>20</sup> Ivi, p. 260.

*visiones* il ponte si assottigliava al transito dei peccatori o viceversa si allargava per agevolare il passaggio dei buoni, in questo caso

forzate a saltare sull'ingannevole ponte, per una legge fatale, l'incandescente passaggio si spalancava, in modo tale che le anime condannate al fuoco inestinguibile cadevano di nuovo nel luogo a loro destinato in eterno. Ugualmente, quelle che fuggendo tentavano di sottrarsi all'ineluttabile ghiaccio, dal ponte venivano di nuovo sprofondate in quei gelidi abissi. In virtù della giustizia divina il ponte ritornava subito nel suo stato iniziale. Senza tregua, altre anime dolenti riprovavano a passarlo una dopo l'altra con una brama vana e impotente: in nessun modo erano in grado di conseguire il fine desiderato [...]. Allora il ponte, aprendosi per eterna e fatale legge, le scagliava rinviando ciascuna al luogo destinato. Poi, di nuovo di richiudeva e si affollava, incessantemente assalito da altre anime che vi si arrampicavano a schiere successive. Dolenti e disperate, invocavano l'orrida morte, aborrendo quel luogo spaventoso.<sup>21</sup>

È stato menzionato il fatto che la ricerca di Polifilo può rappresentare una figurazione del percorso che l'uomo compie come processo di individuazione, in questo caso mosso dal desiderio di unione con il divino. A questo proposito, la scenografia allegorica dell'*Hypnerotomachia Poliphili* svolge un ruolo particolare nella narrazione: il percorso di Polifilo è infatti letteralmente costellato di oggetti simbolici misteriosi, dalle immagini che rappresentano svariati animali agli elementi architettonici più disparati che richiamano tanto il mondo greco-romano quanto quello dell'Italia del XV secolo. Il ponte chiaramente è uno di questi elementi, ma se nel caso appena citato l'imbattersi in un ponte che mette alla prova le anime rappresenta un motivo tipico della letteratura visionaria, rappresentando dunque una rielaborazione del tema nei termini di un recupero erudito e colto squisitamente umanista, i successivi due ponti che Polifilo incontra entrando ed uscendo da Eleuterillide saranno rivestiti di un significato estremamente rilevante, più consoni all'idea della purificazione in previsione di una meta *altra*, sacra, e sanciranno infatti la sua migrazione da una dimensione profana a una pura e contemplativa.

Eleuterillide rappresenta il fulcro dell'equilibrio che l'uomo deve ricercare nella sua via verso la virtù:

---

<sup>21</sup> Ivi, pp. 259-260.

Eleuterillide [...] personifica la *liberalitas* quale nobile, aurea virtù amorosa [...]. La fonte [del nome] è Aristotele, *Eth. Nic.*, 1107b [...], dove scrive che, nel dare e nel ricevere la ricchezza, la via di mezzo è la liberalità [...]. La liberalità esprime dunque una perfetta medietà, una misura virtuosa che viene seguita come regola dall'uomo saggio [...]. Si tratta della *progressio ad modestiam*, ossia della nozione del continuo progresso morale [...], che solo può condurre al fine desiderato.<sup>22</sup>

Polifilo vi giunge dopo aver incontrato un mostro demoniaco rappresentato da un drago e dopo aver attraversato caverne oscure in cui, schiacciato dal terrore, si smarrisce. Polifilo ha quindi superato grandi pericoli e ha vissuto stati d'animo tra l'angoscia e il panico, e, dopo essersi ritrovato con meraviglia in un bosco, la strada gli si presenta improvvisamente sicura: questa tranquillità si materializza con l'apparizione del ponte.

L'apertura da cui ero uscito, fuori da quelle abissali viscere, stava in alto sulla montagna [...]. Era un passaggio fatto solo per uscirne e non per ritornarvi, vista l'estrema difficoltà che presentava, ma che a me sembrava facilissimo perché ora potevo ammirarlo panoramicamente per tutto il folto delle sue fronde, tale che quasi non si saprebbe come ripercorrerlo. [...] Sceso per la pendenza del declivio da quella porta ostruita dalle fronde, pervenni in una folta macchia di castagni ai piedi del monte [...]. Vi passai sotto con vero piacere e trovai un antichissimo ponte di marmo fatto di un'unica, alta e grandiosa arcata.<sup>23</sup>

La vittoriosa acquisizione di uno stato di sicurezza si trasforma così materialmente con il farsi ponte del cammino intrapreso da Polifilo, il quale, avendo superato l'ostacolo, può finalmente unire le due sponde separate rendendole una cosa sola. Il ponte esalta allora questa continuità, permettendo a Polifilo di lasciarsi alle spalle la frattura. Il ponte riveste quindi un significato centrale nel percorso iniziatico del protagonista, in quanto si materializza come specifica funzione che permette di transitare dallo smarrimento e dalla paura iniziali al regno di Eleuterillide:

Dinanzi all'anima, dopo gli iniziali luoghi scoscesi e inospitali, allusivi, con le loro asprezze, alle tormentate inquietudini della stessa psiche, si dispiega finalmente una serena pianura, il *locus amoenus*, la cui

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 674-675, nota 3.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 86-87.

dolcezza dà pace alle fatiche intraprese. Siamo nel regno di Eleuterillide, personificazione della Liberalità d'amore e, nel contempo, della Madre di tutte le cose, della Venere Natura che elargisce e feconda ogni bene: qui Polifilo viene istruito sui misteri di tanto dono, sulle mirabili virtù del cosmo e le inevitabili caducità mondane, è l'apprendistato della psiche involata, segugia del desiderio erotico e del sapere.<sup>24</sup>

Il ponte garantisce perciò a Polifilo la possibilità lasciarsi alle spalle i labirintici spazi della perdizione per congiungersi con la «inventa patria», intesa come luogo della quiete riguadagnata dall'anima dopo le precedenti tribolazioni.<sup>25</sup> Ancora, grazie al ponte, l'anima smarrita può accedere allo spazio sacro superando il panico iniziale:

Attraverso il ponte l'anima smarrita accede dunque allo spazio sacro, supera il «terrore» per entrare nei «sacri loci» [...]: la corrispondenza assiale con le due porte di entrata e uscita dal labirinto sotterraneo [...] e la sapienzialità dei geroglifici incisi sulle lastre, denunciano il luogo come punto di transito da una dimensione a un'altra.<sup>26</sup>

Eleuterillide come detto è espressione del libero arbitrio, manifestazione massima di prudenza e saggezza, concetti alla base del motto augusteo *festina tarde*, l'ossimorico «affrettati sempre lentamente»<sup>27</sup> che compare per due volte nel romanzo, in entrambi i casi inciso sulle lastre sia del ponte che Polifilo attraversa per entrare sia del ponte «bellissimo e tutto di marmo dell'Imetto»<sup>28</sup> che conduce il protagonista all'uscita da Eleuterillide. Non è un caso che il motto compaia in qualche modo circoscrivendo Eleuterillide tramite i due ponti: in quanto il suo significato, che mette insieme i movimenti contrari della fretta e della lentezza, va compreso proprio nel senso di moderatezza e equilibrio tra gli opposti che a Eleuterillide Polifilo deve acquisire per poter procedere oltre nel suo viaggio di asceti.

Questa forma di comunicazione tra gli opposti garantita dal ponte può prestarsi in qualche modo a una obliqua lettura alchemica, perché, pur non essendo un trattato alchemico, è anche vero che l'*Hypnerotomachia Poliphili* è «un racconto allegorico che

---

<sup>24</sup> M. GABRIELE, *Il viaggio dell'anima. Introduzione* a F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, vol. II, cit., p. XIII.

<sup>25</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., p. 662, nota 5.

<sup>26</sup> Ivi, p. 663, nota 3.

<sup>27</sup> Ivi, p. 88.

<sup>28</sup> Ivi, p. 154.

assume dall'alchimia filosofica alcuni luoghi e riferimenti, assai più diffusi di quanto non si pensi».<sup>29</sup> Del resto, come abbiamo detto, Jung ne aveva riconosciuto l'importanza sostenendo che «lo spirito, se non il linguaggio, dell'alchimia permea tutto il libro e ne chiarisce gli *enigmata et griphos* (gli enigmi)».<sup>30</sup>

Perciò, per concludere, se è vero che l'*Hypnerotomachia Poliphili* rappresenta il «rispecchiamento dell'itinerario psichico»<sup>31</sup> del personaggio alla ricerca della propria unità, potrebbe essere interessante considerare la prospettiva junghiana rispetto al romanzo. Jung, infatti, legge nei due momenti dello smarrimento di Polifilo e nella successiva purificazione a Eleuterillide<sup>32</sup> i momenti alchemici della *nigredo* e dell'*albedo* – l'equivalente esoterico dei passaggi nel processo di identificazione. È noto il fatto che secondo lo psicanalista il processo alchemico corrisponde ad una potente e criptica metafora del processo di individuazione della psicologia analitica: l'Ombra, la parte nascosta e coincidente con l'inconscio personale viene a coincidere con la *nigredo*, la prima fase della materia prima alchemica:

l'Ombra nera (l'*umbra solis* o il *sol niger* degli alchimisti) che ognuno reca con sé [è] l'aspetto inferiore e perciò nascosto della personalità, la debolezza ch'è implicita in ogni forza, la notte che succede al giorno, il male presente nel bene. Cercar di penetrare quest'aspetto implica naturalmente il pericolo di soccombere all'Ombra.<sup>33</sup>

Perciò nei luoghi sotterranei in cui Polifilo si smarrisce prima di risalire alla luce e di attraversare il ponte che conduce a Eleuterillide, Polifilo affronta con angoscia i pericoli rappresentati da un drago, «elemento sotterraneo»,<sup>34</sup> figura del «male stesso»<sup>35</sup> che «genera sé stesso e distrugge sé stesso, e che rappresenta la *prima materia*»,<sup>36</sup> minacce equiparabili a «prove "iniziatiche" della morte simbolica [...] che l'anima deve

---

<sup>29</sup> M. CALVARESÌ, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1983, p. 231.

<sup>30</sup> C. G. JUNG, *Opere. Mysterium coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, cit., p. 214.

<sup>31</sup> M. GABRIELE, *Il viaggio dell'anima. Introduzione a F. COLONNA, Hypnerotomachia Poliphili*, vol. II, cit., p. X.

<sup>32</sup> «Un vero e proprio *exemplum* di fisiologia simbolica, configurata attraverso un crescendo che passa dalla corporeità alla mente» ivi, p. XV.

<sup>33</sup> Jung, *La psicologia della traslazione illustrata con l'ausilio di una serie di immagini alchemiche in Opere 16 Pratica della psicoterapia*, 1981, pp. 226-227.

<sup>34</sup> C. G. JUNG, *Opere. Psicologia e alchimia*, cit., p. 27.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

superare per ritrovare la patria perduta». <sup>37</sup> È in questi luoghi nascosti che avviene l'incontro di Polifilo con l'elemento sotterraneo dell'Ombra, che si manifesta con particolare evidenza a quest'altezza del romanzo e che sembra concludersi proprio dopo l'incontro con il drago e l'uscita dalle caverne oscure in cui Polifilo si era smarrito. Grazie al ponte poi Polifilo transita da uno stato di panico a uno di serenità e a questo punto,

All'ascesa dell'anima, che ha abbandonato il corpo nelle tenebre della morte, subentra [...] un'enantiodromia: alla *nigredo* segue l'*albedo*. La nerezza, ovvero lo stato inconscio conseguente all'unione dei contrari, tocca il punto più basso ma giunge contemporaneamente a una svolta. <sup>38</sup>

Infatti lo «stato tenebroso» della *nigredo* «finisce [...] col portare a un rinnovamento e a una rinascita». <sup>39</sup> Nel regno di Eleuterillide Polifilo si immerge all'interno di numerose fontane, «purifica i sensi alle terme ottagonali», <sup>40</sup> «vera e propria terapia fisiologica» <sup>41</sup> che attraverso «un crescendo che passa dalla corporeità alla mente. Infatti cinque fanciulle, dai nomi dei rispettivi sensi, conducono Polifilo dal suo ingresso fino al palazzo reale, simboleggiando la purificazione delle sue percezioni sensibili». <sup>42</sup> Il regno di Eleuterillide è infatti connotato soprattutto per l'abbondanza di acque che lo attraversano, là dove l'elemento acquatico ha un'importanza particolare nella fase alchemica dell'*albedo*, passaggio di purificazione della materia, in questo caso dell'anima.

La nerezza, *nigredo* [...], è lo stato iniziale: o preesistente come qualità della *prima materia*, del caos o della *massa confusa*, oppure provocato dalla decomposizione (*solutio*, *separatio*, *divisio*, *putrefactio*) degli elementi. [...] Dalla *nigredo* si poteva passare mediante lavaggio (*ablutio*, *baptisma*) o direttamente all'imbianchimento, oppure l'anima fuggita dal corpo al momento della morte era unita nuovamente al corpo morto per vivificarlo, oppure ancora i molti colori (*omnes colores*, *cauda pavonis*) servivano di passaggio a un colore unico, il bianco,

---

<sup>37</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., p. 664, nota 3.

<sup>38</sup> C. G. JUNG, *La psicologia della traslazione illustrata con l'ausilio di una serie di immagini alchemiche*, in ID., *Opere. Pratica della psicoterapia*, vol. XVI, edizione diretta da Luigi Aurigemma, traduzione italiana di Lisa Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, p. 284.

<sup>39</sup> C. G. JUNG, *Opere. Psicologia e alchimia*, cit., p. 400.

<sup>40</sup> M. GABRIELE, *Il viaggio dell'anima. Introduzione a F. COLONNA, Hypnerotomachia Poliphili*, vol. II, cit., p. XIII.

<sup>41</sup> Ivi, p. XLIX.

<sup>42</sup> Ivi, p. XV.



contenente tutti i colori. Con ciò era raggiunta la prima meta principale del processo, ossia l'*albedo* [...], meta che certi autori decantavano in modo tale quasi si trattasse della meta definitiva.<sup>43</sup>

Ecco dunque che il ponte si presta al processo di unione degli opposti interiorizzati dal protagonista e al prodursi di una transizione, di un'enantiodromia da uno stato di imperfezione a uno di elevazione, che vede Polifilo passare «dal doloroso groviglio della cieca libidine ai lumi iniziatici e sublimi di Venere Madre».<sup>44</sup> Il tutto avviene nel momento in cui, nel palazzo di Eleuterillide, Polifilo subisce una metamorfosi psicofisica<sup>45</sup> in seguito alla quale «si avvia a recuperare, acquisita la virtù del *festina tarde* [...], dopo le traversie dell'imprudente e frettolosa agitazione dei sensi, la sua origine celeste».<sup>46</sup>

### 3.2 *Il Cavaliere della carretta*

*Il Cavaliere della carretta* di Chrétien de Troyes è caratterizzato da un significativo affiorare di elementi mitici, tra i quali, come si vedrà, il Ponte della Spada riveste un ruolo rilevante. Innestati nelle trame del romanzo, questi costituiscono una tessitura di motivi che rimanda direttamente agli stati d'estasi e ai viaggi ultraterreni di matrice sciamanica:

Tracce, relitti, fossili, sedimenti, sopravvivenze: sono questi – insieme ad altre varianti parasinonimiche o comunque affini – i termini con i quali sono più di frequente designati gli elementi di matrice sciamanica individuabili tra le pieghe dei testi oitanici. E di fatto questi termini sono calzanti, in quanto colgono ed esprimono la natura essenzialmente residuale di reperti che soltanto mirati scavi “archeologici” riescono a riportare in luce.<sup>47</sup>

Sono numerosi gli studi che hanno indagato, all'interno della produzione letteraria francese medievale, l'affiorare di elementi sciamanici. Questi sono stati interpretati

---

<sup>43</sup> C. G. JUNG, *Opere. Psicologia e alchimia*, cit., pp. 228-230.

<sup>44</sup> M. GABRIELE, *Il viaggio dell'anima. Introduzione* a F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, vol. II, cit., p. IX.

<sup>45</sup> «Si tratterà della purificazione dei sensi condotti dalla Ragione e dalla Volontà: i sensi mondati vengono purificati dalla conoscenza della caducità e del ciclo vita-morte, e sono sottomessi progressivamente al piacere più nobile dell'intelletto» A. KLIMKIEWICZ, *Cultura sincretica nell'“Hypnerotomachia Polyphili” di Francesco Colonna*, «Cuadernos de Filología Italiana», 21, 2014, pp. 181-194, p. 186.

<sup>46</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., p. 664, nota 3.

<sup>47</sup> A. BARBIERI, *Sciamanismo romanzo: ricognizione bibliografica e appunti di metodo su un recente filone di studi etnoletterari*, cit., pp. 1067-68.

soprattutto come conseguenza della sedimentazione di narrazioni ad opera della figura dello sciamano, suggerendo in questo modo il fatto che romanzieri e poeti avrebbero potuto attingere da questo insieme di racconti mitici.<sup>48</sup> Il principale studio a supporto della lettura “sciamanica” del romanzo di Chrétien de Troyes è rappresentato da *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi* di Eliade, testo grazie al quale il concetto di sciamanesimo ha potuto oltrepassare gli ambiti circoscritti della conoscenza etnografica e psicologica per imporsi come tematica all'interno delle scienze religiose e degli studi antropologici del secolo scorso.<sup>49</sup> Con questo studio Eliade indaga il fenomeno dello sciamanesimo nella sua accezione religiosa di “tecnica dell'estasi”: per lo studioso romeno l'estasi rappresenta il nucleo dello sciamanesimo, per cui tutte le funzioni rituali operate dallo sciamano sarebbero dovute alla sua capacità di entrare in una sorta di stato di trance al fine di uscire dalla condizione “profana”, realizzando una «rottura di livello» e aprendo la strada verso altre realtà.<sup>50</sup> Per Eliade insomma lo sciamano è «uno specialista di una trance durante la quale si ritiene che la sua anima può lasciare il corpo per intraprendere ascensioni celesti o discese infernali»,<sup>51</sup> il cui aspetto più qualificativo sarebbe rappresentato dalla condizione estatica, che sola permetterebbe il viaggio spirituale nell'aldilà.

L'intera lettura de *Il Cavaliere della carretta* può rivelare allora un insieme di similitudini tra Lancillotto – l'eroe medievale che vivendo uno stato di liminarietà pratica

---

<sup>48</sup> Cfr. A. BARBIERI (a cura di), *Eroi dell'estasi. Lo sciamanesimo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, Verona, Fiorini, 2017; F. ZAMBON, *Tantris o il narratore-sciamano*, «Medioevo Romanzo», XII, 1987, pp. 307-328; F. ZAMBON, *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2012; A. AIRÒ, *Tracce sciamaniche nel Chevalier de la Charrete di Chrétien de Troyes*, «L'Immagine riflessa», VII, 1998, pp. 169-211; S. M. BARILLARI, *Yvain, Owein e il leone. Relitti sciamanici in un romanzo cortese*, in C. CORRADI MUSI (a cura di), *Simboli e miti della tradizione sciamanica. Atti del Convegno Internazionale in onore di Amedeo Di Francesco, offerti in occasione del Suo 60° compleanno (Bologna, 4-5 maggio 2006)*, Bologna, Carattere, 2007, pp. 111-122.

<sup>49</sup> Altrettanto note sono le critiche che hanno accompagnato il pensiero e gli studi di Eliade, in questo caso rivolte da etnologi e antropologi contro l'impostazione eliadiana unicamente orientata verso lo studio della dimensione religiosa del fenomeno sciamanico e agli annessi coinvolgimenti mistici, a discapito delle funzioni sociali di tali riti sciamanici. Tuttavia, senza entrare nel merito del dibattito tra fenomenologia religiosa e antropologia culturale, va notato come gli studi eliadiani si siano indubbiamente rivelati proficui se applicati nell'analisi delle mitologie arcaiche e dei loro riflessi letterari.

<sup>50</sup> Eliade scrive che «La tecnica sciamanica per eccellenza consiste nel passaggio da una regione cosmica all'altra: dalla Terra al Cielo o dalla Terra agli Inferi. Lo sciamano conosce il mistero delle rotture di livello» M. ELIADE, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, cit., p. 283. In un altro passaggio, si legge che la rottura di livello può avvenire tanto verso l'alto quanto verso il basso: «Da un certo punto di vista, tutti i riti iniziatici tendono alla ricostruzione di un “passaggio” verso l'aldilà e, pertanto, all'abolizione della rottura di livello che caratterizza la condizione umana dopo la “caduta”» ivi, p. 513.

<sup>51</sup> Ivi, p. 23. «Esistono degli “specialisti del sacro”, uomini capaci di “vedere” gli spiriti, di salire in Cielo e incontrare gli dèi, di scendere agli Inferi e combattere i dèmoni, la malattia e la morte» M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose. Da Maometto all'età delle riforme*, cit., p. 29.

«sia gli abissi del trasogno catalettico sia il sussulto della frenesia ispirata»<sup>52</sup> – e la figura dello sciamano, «the prototypical otherworld traveler»,<sup>53</sup> aprendo così all'ipotesi che il romanzo sia in qualche modo un deposito del patrimonio culturale legato al fenomeno religioso dello sciamanesimo. In particolare, la prima parte de *Il Cavaliere della carretta* sembra perfettamente coerente con il motivo del viaggio estatico nell'aldilà, universalmente diffuso in credenze religiose e usanze culturali, in questo caso intrapreso per la liberazione della regina Ginevra. Il ratto chiaramente avviene ad opera di Lancillotto, che nel romanzo assume i tratti di un eroe predestinato, provvisto di virtù ultraterrene, ed è quindi lo schema della catabasi a dotare il suo viaggio di quei particolari motivi che caratterizzano il tragitto dell'eroe nell'aldilà.

Comunemente la scelta del candidato sciamano avviene in base ad alcuni caratteri, quali l'ereditarietà del potere o la vocazione spontanea: è quanto accade anche nel romanzo, in cui la scelta dell'eroe ricade sull'unico individuo capace di affrontare e sciogliere il dramma, riportando la comunità allo stato di equilibrio iniziale. Nel romanzo allora il compito di raggiungere il Regno di Gorre per salvare Ginevra da Meleagant, entrando nella terra «da cui nessun estraneo torna»,<sup>54</sup> è riservato solo all'eletto, a colui che può affrontare le prove iniziatiche<sup>55</sup> abbandonando la condizione mortale: di nuovo, è quanto accade nella ritualità sciamanica, dove gli iniziati che superano i limiti umani diventano degli spiriti, trasformandosi simbolicamente in morti.<sup>56</sup> Iniziati e sciamani possono pertanto inoltrarsi nell'aldilà, «perché sanno morire a se stessi e assumere la condizione disincarnata degli spiriti».<sup>57</sup> Per entrare nel regno dell'aldilà è necessario raggiungere lo stesso status dei suoi abitanti, ed è per questo che l'impresa è riservata solo a pochi prescelti, che in virtù delle loro qualità possono oltrepassare confini

---

<sup>52</sup> A. BARBIERI, *Sciamanesimo romanzo: ricognizione bibliografica e appunti di metodo su un recente filone di studi etnoletterari*, cit., p. 1067.

<sup>53</sup> C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, cit., p. 13.

<sup>54</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, v. 643, p. 73.

<sup>55</sup> «L'iniziazione comprende un isolamento temporaneo dalla società, contatti con gli altri mondi e con i loro demoniaci abitanti, prove tormentose e anche una morte temporanea con la successiva rinascita in un nuovo status» E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, a cura di Massimo Bonafin, traduzione italiana di Laura Sestri, Macerata, EUM, 2016, p. 24.

<sup>56</sup> «Apprendono il modo di rendersi invisibili e riescono a vedere, di notte, le anime dei morti; il che equivale a dire che essi *divengono* degli spiriti, che essi *sono* dei morti» M. ELIADE, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, cit., p. 108.

<sup>57</sup> A. BARBIERI, *Sciamanesimo romanzo: ricognizione bibliografica e appunti di metodo su un recente filone di studi etnoletterari*, cit., p. 1070.

altrimenti invalicabili per gli uomini comuni. Perciò l'accesso all'aldilà deve necessariamente passare attraverso una serie di esperienze che riproducono simbolicamente il trapasso, per ricreare una condizione di familiarità alla realtà dei morti. Come già notava Heinrich Zimmer, nel romanzo di Chrétien de Troyes questi due passi, la morte sociale e quella fisica,

sembrerebbero due stadi di un qualche rituale esoterico d'iniziazione, che richiede al candidato una graduale rinuncia alla sua intera personalità terrestre in cambio del dono di una più alta natura spirituale e del *summum bonum* dell'immortalità.<sup>58</sup>

Complementari e simboliche, la morte sociale e la morte fisica trovano forma nei tre episodi che preparano l'eroe per il viaggio verso l'aldilà: il viaggio sulla carretta funeraria, il ferimento sul letto interdetto e la contemplazione di Lancillotto della propria tomba funeraria.

La prima tappa nel cammino verso la morte simbolica e l'aldilà avviene nel momento in cui Lancillotto, appiedato e sulle tracce della regina, decide di salire sulla carretta condotta da un nano: la carretta com'è noto ha un significato infausto, perché su di essa vengono trasportati assassini e malfattori, considerati dei morti per la società:

La carretta serviva allora / a ciò cui la gogna serve ora, / ed in ogni città per bene, / che oggi un gran numero ne tiene, / ce n'era una solamente / in comune a tutti ugualmente, / come le gogne ai traditori / sono oggi giorno e agli uccisori, / e a chi il campo abbia condannato, / e ai ladroni che hanno rubato / l'altrui sia con il furto, sia / rapinando a forza per via: / chiunque fosse da punire / ce lo facevano salire; / per ogni via era portato / e del tutto disonorato, / e non aveva a corte ascolto / né con gioia e onore era accolto. / Poiché a quel tempo furon tali / le carrette, e così mortali, / si prese a dire: «Se vedrai / una carretta, o incontrerai, / devi pensare a Dio e segnarti / contro il male che può toccarti».<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> H. ZIMMER, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, cit., p. 200.

<sup>59</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 321-344, pp. 53-55. «Messer Lancillotto è un esempio della figura archetipica del “Salvatore”, che compare non solo nella tradizione cristiana, ma anche in numerose tradizioni di fedi precristiane. Gesù fu bollato e schernito come un criminale prima di essere mandato al patibolo e alla gogna della Croce; fu considerato peggiore di Barabba, l'assassino, che fu graziato al suo posto. E Gesù fu crocifisso fra due ladroni. E allo stesso modo Lancillotto, questo “Salvatore” camuffato, per poter proseguire la sua ricerca nel regno della morte, e là riscattare l'anima della vita, deve rinunciare al suo ruolo sociale di cavaliere senza macchia e incorrere nell'ignominia della gogna» H. ZIMMER, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, cit., p. 200.

Lancillotto, mortificandosi e ponendosi come un morto agli occhi della collettività, si appresta a abbandonare la vita terrena. È accomunato in questo alla figura dello sciamano, che compie lo stesso gesto ritualmente o attraverso uno stato di malattia, desiderando rinascere per il bene degli uomini. Per questo Lancillotto decide di trasgredire al proprio codice e assumendo la condizione del morto si fa trasportare sulla carretta del nano verso il regno dell'aldilà.

L'abbandono della vita sociale si ripete per la seconda volta nell'episodio del letto nel quale Lancillotto riposa e sul quale rischia di trovare la morte:

A mezzanotte giù dal tetto / scese una lancia a punta in giù, / come un fulmine, e quasi fu / cucito il cavaliere ai bianchi / drappi e coperte per i fianchi, / ed al letto dove giaceva. / Questa lancia un pennone aveva / ch'era tutto di fuoco acceso; / e la coperta ha preso fuoco / e il letto e tutte le lenzuola; / e al cavaliere il ferro vola / della lancia presso al costato, / che della pelle gli ha levato, / senza ferirlo, solo un po'.<sup>60</sup>

Anche in questo caso, come ha notato Alvaro Barbieri, i connotati funerari della scena descritta

lasciano trasparire con lampante evidenza lo schema di un rito di passaggio: il decesso simbolico del neofita, assimilato ad un cadavere steso sul catafalco; il rischio mortale della lancia-folgore; la ferita iniziatica che marchia a sangue il corpo del novizio.<sup>61</sup>

Sulla via verso il Regno di Gorre Lancillotto incontra un monaco a guardia di un cimitero che custodisce tra le sue mura alcune tombe in attesa della morte dei cavalieri più importanti della corte arturiana: avviene qui un rito di pre-sepolitura, terza tappa verso la morte simbolica dell'eroe. Nel cimitero infatti è presente anche un sarcofago destinato all'eroe che libererà la regina, e Lancillotto, sollevando prodigiosamente la lastra di pietra a protezione della tomba, contempla il suo futuro, osservando da vivo la sua condizione di morto. In questo terzo e ultimo momento simbolico, dopo la privazione di tutti quegli elementi che caratterizzavano la sua condizione di cavaliere, Lancillotto trova la rivelazione definitiva della propria natura di prescelto: «[...] Chi solleverà / questa lastra

---

<sup>60</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 516-529, p. 67.

<sup>61</sup> A. BARBIERI, *Sciamanismo romanzo: ricognizione bibliografica e appunti di metodo su un recente filone di studi etnoletterari*, cit., p. 1069.

solo da sé / libererà chiunque è / in quella terra ora in prigione / donde chierico né barone / non può uscire, una volta entrato». <sup>62</sup>

Il futuro sciamano è contraddistinto anche dalla propensione al ferimento quale prova della capacità di resistenza al dolore: è la riproduzione simbolica dell'abbandono del corpo materiale al fine di poterne ottenere uno nuovo, capace di unire materiale e spirituale. Lancillotto si ferisce in più occasioni, dalla folgore che lo colpisce mentre è coricato sul letto interdetto al taglio delle falangi causato dal tentativo di divellere le sbarre della finestra di Ginevra. <sup>63</sup> Tuttavia, le ferite simboliche più importanti sono quelle che l'eroe subisce nel momento chiave del passaggio definitivo al regno dell'aldilà per mezzo del Ponte della Spada, «materializzazione di rara potenza suggestiva del grande tema del *pons subtilis*». <sup>64</sup> L'itinerario dell'eroe verso il Regno di Gorre è caratterizzato dallo schema della catabasi sciamanica: questo fornisce i motivi che caratterizzano il viaggio estatico, dove all'eletto si presenta una serie di "passaggi difficili" culminanti proprio nell'ordalia del ponte sottile e tagliente. Lungo il cammino Lancillotto incontra una damigella che lo indirizza sulla strada che conduce all'aldilà. Lancillotto si trova in compagnia di Galvano, anch'egli alla ricerca della regina: entrambi vengono ammoniti dalla damigella riguardo la pericolosità del percorso: «ma sappiate che incontrerete / molte gravi difficoltà; / non è facile entrare là». <sup>65</sup> Due sono i passaggi possibili verso il regno dell'aldilà:

Per due strade molto, però, / pericolose entrar si può, / due brutti passi,  
udite come: / uno Ponte sott'Acqua ha nome, / che è un ponte sott'acqua  
profondo, / e sotto il ponte fino al fondo / c'è tant'acqua come di su, /  
né di qua meno o di là più, / anzi è il ponte giusto nel mezzo, / e non ha  
più che un piede e mezzo / di larghezza né di spessore / [...] L'altro  
ponte è molto più brutto, / e più pericoloso assai, / che non fu traversato  
mai, / e come una spada è tagliente; / e per questo tutta la gente / lo  
chiama il Ponte della Spada. <sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 1908-1913, p. 141.

<sup>63</sup> «Prende i ferri, dà una scrollata, / tira e tutti li piega, e fuori / li estrae dal muro via dai fori. / Ma poiché il ferro era affilato, / s'è al dito mignolo tagliato / la falange profondamente / fino ai nervi, e all'altro ugualmente / tutta la prima giunta; ma / del sangue che gocciolando va / né di quelle ferite sente, / poiché a tutt'altro intende, niente» ivi, vv. 4646-4656, pp. 286-287.

<sup>64</sup> A. BARBIERI, *Sciamanismo romanzo: ricognizione bibliografica e appunti di metodo su un recente filone di studi etnoletterari*, cit., p. 1068.

<sup>65</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 650-652, p. 75.

<sup>66</sup> Ivi, vv. 655-675, p. 75.

Nel romanzo Galvano rappresenta la controparte di Lancillotto: se quest'ultimo è infatti il predestinato che attraverso la sottomissione simbolica alla morte civile e alla morte fisica può attraversare il confine con l'aldilà e salvare Ginevra, Galvano esprime al contrario le doti del cavaliere completo, mondano, che non è per questo destinato al compito di superare la soglia simbolica e sconfiggere il male. Già in precedenza Galvano si era rifiutato di salire sulla carretta, respingendo l'ipotesi di scambiare volontariamente il candore del suo status di cavaliere con la vaga speranza di poter rintracciare la regina; motivo per cui sarà destinato a fallire nella sua missione, e in questo caso, nonostante abbia scelto tra i due il ponte più agevole al passaggio, ovvero il Ponte Sommerso,<sup>67</sup> non riuscirà ad attraversarlo: molto più avanti nel corso della narrazione infatti lo si ritroverà mentre annaspa disperatamente nel fiume cercando di riguadagnare la riva.<sup>68</sup>

Se il pensiero simbolico legato al sacro determina la propria autolegittimazione rifacendosi, come già detto, «ad un tempo nel quale la comunicazione fra Cielo e Terra era ancora possibile»,<sup>69</sup> e che «in seguito ad un certo avvenimento o ad una colpa rituale, tale comunicazione si è interrotta»,<sup>70</sup> inevitabilmente l'attraversamento di questa soglia posta idealmente tra mondi diversi finisce con l'assumere un tratto fortemente rischioso, pericoloso, simboleggiato per l'appunto da un passaggio difficile che solo alcune figure, e solo ad alcune condizioni, sono in grado di superare. Il simbolismo legato al mito del ponte «funerario» rappresenta così un complesso mitologico che, secondo Eliade, sarebbe definito da precisi elementi costruttivi:

a) in illo tempore, nell'era paradisiaca dell'umanità, un ponte collegava la Terra al Cielo e si passava dall'una regione all'altra senza incontrare ostacoli, perché non esisteva *la morte*; b) una volta interrottesi le comunicazioni *facili* tra Cielo e Terra, il ponte lo si attraversa solo «in ispirito», cioè come morti o essendo in estasi; c) questo passaggio è

<sup>67</sup> Sul significato del Ponte Sommerso come riutilizzo di antichi materiali folclorici cfr. l'interpretazione di K. G. T. WEBSTER, *The water-bridge in Chrétien's "Charrette"*, «Modern Language Review», vol. 26, n. 1, 1931, pp. 69-73.

<sup>68</sup> «Verso il Ponte sott'Acqua vanno, / ed appena raggiunto l'hanno / messer Galvano hanno veduto / che sprofondato era e caduto / dal ponte nell'acqua profonda. / Ora riemerge ed ora affonda, / ora lo vedono ora no; / vengono là, e lo si tirò / con rami e pali e ganci su» CHRÉTIEN DE TROYES, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 5117-5125, p. 311. Per di più Galvano, a differenza di Lancillotto che deciderà letteralmente di spogliarsi per attraversare la prova, rimane vestito di tutto punto, scelta che rimarca la sua interezza cavalleresca, ostacolo al superamento della prova: «Solo l'usbergo ha indosso, e in più / in testa ancora l'elmo aveva, / che ben dieci altri ne valeva; / calze di ferro ha rivestite / per il sudore arrugginite» *ivi*, vv. 5126-5130, p. 311.

<sup>69</sup> M. ELIADE, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, cit., p. 157.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

difficile, in altri termini: è disseminato di ostacoli e non tutte le anime riescono a superarlo; bisogna affrontare demoni e mostri che vorrebbero divorare l'anima, oppure il ponte si fa stretto come la lama di un rasoio al passaggio degli empi, ecc. – solo i «buoni» e, in particolare, gli *iniziati* attraversano felicemente il ponte.<sup>71</sup>

Lancillotto, superate le prove iniziatiche, è l'eletto che può oltrepassare definitivamente il confine tra il mondo terreno e l'aldilà; come quello dello sciamano, il suo percorso coincide con l'incontro simbolico con la morte, che provoca ferite o è ricercato in termini di morte sociale: una volta spogliato quindi ritualmente della sua componente fisica, l'eroe è pronto a transitare sul Ponte della Spada.<sup>72</sup> Anche lo sciamano, come i defunti, è chiamato ad attraversare un ponte: perché come la morte, così «l'estasi implica un “mutamento” dato figurativamente dal mito nella forma di un passaggio pericoloso».<sup>73</sup> Come abbiamo visto a proposito della tradizione visionaria medievale, il motivo del ponte sottile, il ponte della prova, è parte integrante delle rappresentazioni del passaggio verso l'aldilà, e le sue caratteristiche morfologiche – la sottigliezza, l'essere tagliente – sono motivate tanto dall'idea di un accesso interdetto a chi non sia in qualche modo adatto al passaggio, quanto dal fatto che rappresenti la manifestazione simbolica di un collegamento creatosi eccezionalmente tra due realtà concepite per essere mantenute separate tra loro. Così ne *Il Cavaliere della carretta* il ponte viene subito descritto come un'opera eccezionale: «Ed il ponte lì di traverso / da tutti gli altri era diverso: / mai ce ne fu né sarà uguale».<sup>74</sup> Il ponte ha l'aspetto di una spada, sul taglio della quale Lancillotto è costretto a passare:

Davvero mai fu così male / fatto ponte o plancia per niente: / d'una spada bianca e lucente / era il ponte sul freddo flutto, / ma la spada era forte in tutto; / due lance in lungo misurava. / D'ambo i lati un gran tronco stava / dov'era confitta la spada. / Nessuno tema che vi cada / perché rotta o piegata ceda; / pure non sembra, chi la veda, / che possa un gran peso portare.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Ivi, pp. 512-513.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 512-516.

<sup>73</sup> Ivi, p.512.

<sup>74</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 3025-3027, p. 201.

<sup>75</sup> Ivi, vv. 3028-3039, p. 201.



Oltre al riferimento all'attraversamento della "soglia stretta" che lo sciamano deve varcare per raggiungere l'aldilà,<sup>76</sup> si sovrappongono evidentemente anche diverse analogie con la letteratura apocalittica,<sup>77</sup> a cominciare dal carattere di ordalia del passaggio del ponte sottile e «più tagliente di una falce» che avviene «con gran pena [...] / e con gran dolore [...]».<sup>78</sup> A proposito dell'impresa apparentemente impossibile di attraversare un simile ponte, viene anche detto che «[...] per niente ciò può accadere, / come i venti poter tenere / ed impedire che ventassero, / ed agli uccelli che cantassero / né più osassero mai cantare [...] / sia pure ciò che non può essere, / come poter vuotare il mare»,<sup>79</sup> per di più il ponte sovrasta un corso d'acqua equivalente a quello che nelle *visiones* era solitamente considerato un fiume infernale:

Presso il ponte, che fa paura, / son scesi di cavalcatura, / e vedon l'acqua  
feroce, / nera e urlante, spessa e veloce, / laida e tremenda, tale e quale  
/ come fosse il fiume infernale, / tanto fonda e pericolosa / che non c'è  
al mondo alcuna cosa / che, se vi cade, non la spacci / quell'acqua come  
il mar dei ghiacci.<sup>80</sup>

Lancillotto decide allora di affrontare la prova del ponte compiendo un gesto singolare, «[...] una strana meraviglia»:<sup>81</sup> sprezzante del dolore porta a definitivo compimento il processo di svestizione degli abiti cavallereschi iniziato all'inizio del romanzo con la decisione di salire sulla carretta, togliendosi l'armatura che avrebbe potuto proteggerlo dalle ferite inflittele dalla lama del ponte:

A passare, al meglio che sa, / il gorgo lui a apprestarsi piglia, / e fa una  
strana meraviglia, / che si disarmo piedi e mani: / non saran tutti interi

---

<sup>76</sup> Sul sostrato celtico del romanzo e in particolare sul significato del ponte come possibile elemento riaffiorato dall'epopea del ciclo epico di Cu Chulainn, in cui compare il motivo del ponte invalicabile che l'eroe deve superare, cfr. L. A. HIBBARD, *The Sword Bridge of Chrétien de Troyes and its Celtic Original*, «Romanic Review», IV, 1913, pp. 166-190; H. R. PATCH, *The Other World. According to Descriptions in Medieval Literature*, cit., pp. 27 sgg.

<sup>77</sup> Zimmer, per esempio, ne ha richiamato l'origine persiana: «Questo ponte suggerisce un'origine lontana, da ricercarsi nelle tradizioni mitologiche dell'Oriente. Una simile lama di coltello, lunga e affilata, che attraversa l'abisso della dannazione, costituisce uno dei principali cimenti nell'antica mitologia persiana del Giudizio Finale. Le anime sono costrette ad attraversarlo, e il peccatore cadrà nell'abisso, ma per il pio il filo della lana si allargherà in un sentiero piano e piacevole che conduce in Paradiso» H. ZIMMER, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, cit., p. 194.

<sup>78</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 3118-3119, p. 205.

<sup>79</sup> Ivi, vv. 3059-3067, p. 203).

<sup>80</sup> Ivi, vv. 3015-3024, p. 201.

<sup>81</sup> Ivi, v. 3104, p. 205.

e sani / quando sarà giunto di là. / Bene alla spada si terrà / che più d'una falce è tagliente, / a mani nude e ai piedi niente, / perché non s'è lasciato ai piedi / scarpe né calze né avampiedi. / Ma niente affatto si turbava / se mani e piedi si piagava; / preferiva molto storpiarsi / che andar giù dal ponte e bagnarsi / senza scampo alcuno nelle acque. / Con gran pena, come gli piacque, / e con gran dolore oltre passa; / mani e ginocchia e piedi squassa / [...] / Mani e ginocchia e piedi usare / tanto sa, che là oltre viene.<sup>82</sup>

Il carattere iniziatico della prova viene confermato anche da un altro passaggio presente nel testo: prima di attraversare il ponte Lancillotto vede due leoni feroci al di là del fiume, che però scompaiono una volta attraversato:

Si ricorda allora e sovviene / dei due leoni che pensava / d'aver visto lì quando stava / dall'altra parte; guarda allora: / nemmeno una lucertola, ora, / né cosa che male gli faccia. / Alza la mano sulla faccia, / e guarda l'anello e lo prova, / perché i leoni più non trova / che lì credeva visto avere: / ciò un incanto gli fa temere, / ma non c'era lì cosa viva.<sup>83</sup>

Il pericolo insomma scompare una volta attraversato il Ponte della Spada, con grande meraviglia dell'eroe, per il fatto che la prova iniziatica è stata superata.<sup>84</sup>

Come lo sciamano che si sottopone all'esperienza di una mutilazione e di uno smembramento simbolici, così Lancillotto sceglie volontariamente di "storpiarsi", per poter rivivere di un nuovo corpo mistico. Una rinascita suggerita in maniera diretta anche dall'autore stesso, che equipara l'attraversamento del Ponte della Spada all'atto di rientrare nel ventre materno e rinascere: «come in grembo alla madre entrare / per rinascere uno potesse».<sup>85</sup> Questa iniziazione cruenta, in cui ferite e mutilazioni rappresentano la trasformazione sciamanica, costituisce dunque il passaggio dalla morte alla rinascita simbolica a cui deve sottoporsi l'eletto: iniziazione che ne *Il Cavaliere della carretta* culmina nel simbolo della soglia e del passaggio pericoloso rappresentati dal Ponte della Spada. In questo modo, dunque, attraverso la messa in scena del percorso

---

<sup>82</sup> Ivi, vv. 3102-3125, p. 205.

<sup>83</sup> Ivi, vv. 3126-3137, p. 207.

<sup>84</sup> Cfr. M. ELIADE, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, cit., pp. 512-516; I. P. CULIANU, «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, cit., p. 304, nota 18.

<sup>85</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 3064-3065, p. 203.

iniziatico dell'eroe,<sup>86</sup> *Il Cavaliere della carretta* contribuisce a mettere in luce il valore del ponte nel suo significato peculiare di soglia iniziatica, nonché quale collegamento eccezionale tra mondi separati e inconciliabili.

---

<sup>86</sup> È quanto evidenzia Anna Airò sulla scorta della sistemazione compiuta da Joan Halifax a proposito della trasformazione del neofita in sciamano: «1) Le geografie psichica, cosmica e personale si focalizzano su di un centro, il punto di focalizzazione di Lancillotto è la salvazione di Ginevra. 2) La morte sopravviene durante il processo di smembramento e sacrificio – si ricordi la tendenza di Lancillotto al taglio e alla ferita che culmina nel passaggio del ponte-sciabola. 3) *Ritorno* a un tempo precedente, Paradiso o grembo [...], desiderio di Lancillotto di ricondurre l'amata presso la corte di *Logres*. 4) *Conflitto cosmico* tra le forze del Bene e del Male, duello con *Meleagant* sotto il castello di Re *Bademagu*. 5) Insorge la sensazione di essere sopraffatto dal sesso opposto; la *minaccia dell'opposto* può anche manifestarsi in un'identificazione positiva con il proprio opposto; l'estasi d'amore per Ginevra rende il nostro eroe completamente schiavo della sua dama-spirito che lo comanda anche da lontano. 6) La trasformazione dell'individuo si manifesta con un'*apoteosi* mistica in cui colui che sperimenta s'identifica con un personaggio cosmico o regale. In un *matrimonio sacro* si uniscono le coppie di opposti: l'episodio dell'incontro notturno con la Regina Ginevra e il coronamento del sogno d'amore di Lancillotto» A. AIRÒ, *Lancillotto sciamano e il nome iniziatico*, «Il Nome nel testo», XV, 2013, pp. 125-139, pp. 137-138.



Seconda parte  
PONTI ORIZZONTALI



## 1.

### RUDYARD KIPLING. IL SACRILEGIO DELLA TECNICA

«Inutilmente un dio savio divise le terre separandole col mare, se zattere *empie* varcano le acque che dovrebbero restar intangibili. La razza umana, audace in ogni crimine, si fonda nel *sacrilegio*».

ORAZIO, *Carmina*

L'avvento della modernità segna un significativo cambio di paradigma rispetto al precedente orizzonte di senso, culturale e filosofico, legato a concezioni religiose che sembrano essere diventate insufficienti a fronte dell'articolazione dei nuovi percorsi intrapresi dall'uomo.<sup>1</sup> Com'è noto, in virtù della progressiva padronanza delle conoscenze scientifiche, a partire dal XVI e dal XVII secolo la civiltà moderna si è ritenuta nelle condizioni di poter accedere a una forma di verità oggettiva, autodeterminando il proprio distacco dai vincoli imposti dalla tradizione. A discapito della visione prescientifica della realtà, nella quale i tratti della sfera naturale finivano con il creare un'entità univoca con quelli dell'ambiente culturale, con lo sviluppo della modernità si costituisce una sfera autonoma del sapere e si afferma quindi una visione del mondo di matrice razionale, alla base dell'orizzonte di senso della civiltà moderna.

Si tratta del fenomeno sociale della secolarizzazione, un processo che nella definizione di Bryan Wilson

---

<sup>1</sup> Cesura cronologica piuttosto ampia e discussa, che in questo capitolo verrà ricondotta a un prima e un dopo a partire dal fenomeno della secolarizzazione e dal problema della tecnica. Sulla problematica tra antico/moderno e la separazione tra scienza e natura come fulcro della modernità cfr. B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, traduzione italiana di Guido Lagomarsino, Milano, Elèuthera, 1995: «Con l'aggettivo moderno si designa un nuovo regime, un'accelerazione, una rottura, una rivoluzione del tempo. Quando compaiono parole come "moderno", "modernizzazione", "modernità", per contrasto definiamo un passato arcaico e stabile. Inoltre, la parola si trova sempre buttata in mezzo a una polemica, in una *querelle* che contrappone sempre vinti e vincitori, da una parte gli Antichi e dall'altra i Moderni. "Moderno" presenta quindi una duplice asimmetria: indica una frattura nel trascorrere regolare del tempo; indica una lotta che ha vincitori e vinti. Se tanti contemporanei esitano oggi a usare questo aggettivo, se esso viene ulteriormente qualificato con prefissi, questo avviene perché ci sentiamo meno sicuri nel mantenere questa doppia asimmetria: non sappiamo più ritrovare la crepa irreversibile del tempo né assegnare un premio ai vincitori» *ivi*, pp. 22-23.

si riferisce ad un trasferimento di proprietà, potere, attività, funzioni manifeste e latenti, da istituzioni con riferimento soprannaturale a istituzioni (spesso nuove) che operano con criteri empirici, razionali, pragmatici. E una gran parte della popolazione cerca nella religione solamente un appoggio occasionale e talvolta neanche quello.<sup>2</sup>

Nel noto saggio *L'eclissi del sacro nella civiltà industriale* Sabino Acquaviva aveva teorizzato dal canto suo che la modernità avrebbe comportato la scomparsa del sacro dalla quotidianità dell'uomo: le conseguenze storiche di questa dissoluzione, secondo il sociologo, riassumerebbero due aspetti differenti della perdita di importanza del fenomeno religioso nella vita sociale. Il primo aspetto consiste nella *secolarizzazione del mondo*, in cui è la realtà profana ad autolegittimarsi senza più ricorrere al supporto di un dispositivo sacrale-religioso. Il secondo aspetto è invece di natura socio-strutturale: il processo di *secolarizzazione della religione*, aprendosi al profano, colma la distanza tra questo e il sacro, annullando e privando di significato la peculiare visione del mondo dell'*homo religiosus*.<sup>3</sup>

Il tema della secolarizzazione era emerso già dagli studi della prima sociologia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento con Durkheim e Weber, i principali rappresentanti. Teoricamente e metodologicamente agli antipodi, i lavori dei due studiosi erano tuttavia accomunati dall'interesse riservato al fenomeno religioso e il rapporto tra questo e il processo di modernizzazione della società. L'impostazione positivistica di Durkheim aveva fatto proprie le teorizzazioni di Comte,<sup>4</sup> secondo le quali l'evoluzione storica doveva implicare il declino dell'influenza della religione nella coscienza collettiva, oltre che sulla vita sociale:

Se dunque esiste una verità che la storia ha reso indubbia, questa è proprio l'estensione sempre minore della porzione di vita sociale che la religione ricopre. In origine essa si estendeva su tutto; tutto ciò che era sociale era religioso; i due termini erano sinonimi. In seguito, a poco a poco, le funzioni politiche, economiche, scientifiche si sono rese indipendenti dalla funzione religiosa, costituendosi a parte e assumendo

---

<sup>2</sup> B. WILSON, *La religione nel mondo contemporaneo*, traduzione italiana di Pier Paolo Parma, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 11.

<sup>3</sup> S. ACQUAVIVA, *L'eclissi del sacro nella civiltà industriale. Dissacrazione e secolarizzazione nella società industriale e postindustriale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961. Cfr. capp. 1 e 2, pp. 25-148.

<sup>4</sup> Comte aveva teorizzato la "legge dei tre stadi", per cui il corso della storia umana passerebbe dal primo stadio magico, a quello religioso, terminando poi in quello scientifico. Cfr. le opere *Piano dei lavori scientifici necessari per riorganizzare la società* (1822) e *Corso di filosofia positiva* (1830).



un carattere temporale sempre più accentuato. Dio – per così dire – che in principio era presente a tutte le relazioni umane, si ritira progressivamente da esse; abbandona il mondo agli uomini e alle loro controversie.<sup>5</sup>

Da simbolico passaggio verticale connotato da una forte valenza oltremondana, come abbiamo visto, il simbolo del ponte e il corpus di significati ad esso connessi subiscono così degli assestamenti all'interno di una prospettiva sempre più orientata al prevalere dell'immanenza rispetto alla trascendenza, dell'orizzontalità sulla verticalità. Considerando che i significati più profondi attribuiti e trasmessi dal ponte sono strettamente connessi alla sfera dell'immaginario e alle condizioni sociali esterne al simbolo stesso – e quindi non tanto, o non solo, alla specificità morfologica del ponte, che ovviamente si presta nel suo uso a suggerire e di fatto a consentire un passaggio e un attraversamento –, con il loro mutare cambia il panorama di senso in cui i significati del simbolo del ponte vengono rilette. Secondo una visione classica della psicologia sociale infatti

un simbolo, e non un altro, significa appropriatamente un oggetto non per la «natura» del simbolo stesso, ma nella prospettiva della situazione in cui il simbolo indica (o non indica) la risposta appropriata stimolata dall'oggetto; *la risposta appropriata dipende dallo scopo implicato nell'intero atto sociale in riferimento all'oggetto.*<sup>6</sup>

Se con l'avvento della modernità ha luogo, all'interno dell'immaginario, una transizione del significato del mondo come luogo della comunicazione continua tra questo mondo e una realtà “altra” a una «condizione di crescente razionalità in cui il piano dell'immanenza finisce per esaurire tutto lo spazio disponibile»,<sup>7</sup> anche la valenza simbolica del ponte è destinata allora a cambiare, prevalendo l'orizzontalità alla verticalità, l'uomo al divino. Il contesto muta:

è l'esperienza in cui un aspetto marginale della forma di vita di partenza, ossia l'esistenza *hic et nunc*, diventa il «tutto», senza resti,

---

<sup>5</sup> E. DURKHEIM, *La divisione del lavoro sociale*, traduzione italiana di Fulvia Airoidi Namer, introduzione di Alessandro Pizzorno, Milano, Edizioni di Comunità, 1962, pp. 180-181.

<sup>6</sup> L. GATTAMORTA, *La società e i suoi simboli*, Roma, Carocci, 2010, p. 84. Corsivo mio.

<sup>7</sup> P. COSTA, *La città post-secolare. Il nuovo dibattito sulla secolarizzazione*, Brescia, Queriniana, 2019, p. 12.

senza metafore, senza *profondità*. Senza un sacro che possa, di quando in quando, irrompere nel quotidiano per strappare l'individuo e la sua famiglia dalla vita-così-com'è. Da questo punto di vista, il racconto dell'avanzare della modernità prevede per sua natura la marginalizzazione e l'obliterazione del sacro, come se non potesse darsi modernità se non a prezzo di un estinguersi della religione.<sup>8</sup>

Riconsiderando pertanto il simbolo del ponte anche alla luce delle relazioni esistenti tra gli agenti che ci interagiscono, insieme a quelle che si costituiscono tra i soggetti che si servono del simbolo stesso,<sup>9</sup> non sarebbe scorretto immaginare che il repertorio dei significati legati alla figura del ponte possa essersi modificato.

Il ponte di Brooklyn e la sua famosa rappresentazione artistica ad opera del pittore Joseph Stella costituiscono, in questo senso, un esempio significativo: progettato da John Roebling e completato dopo la sua morte dal figlio Washington, il ponte di Brooklyn fu realizzato tra il 1869 e il 1883, rappresentando l'apice di decenni di interesse ingegneristico dedicato alla struttura dei ponti sospesi.<sup>10</sup> L'opera *The Voice of the City of New York Interpreted* è un polittico a cinque pannelli realizzato dal pittore Joseph Stella tra il 1920 e il 1922: si tratta di una forma d'arte tradizionalmente riservata alla trattazione di temi religiosi, che tuttavia Stella rielabora sostituendo all'iconografia cristiana i ponti e i grattacieli di Manhattan. Uno dei pannelli è proprio dedicato al ponte di Brooklyn (*The Bridge*), a proposito del quale Stella scrive alcune pagine significative in *Brooklyn Bridge. (A Page of my life)*:

as a weird Apparition under a metallic sky, out of proportion with the winged lightness of its arch, traced for the conjunction of WORLDS,

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> L. GATTAMORTA, *La società e i suoi simboli*, cit., p. 11.

<sup>10</sup> La straordinaria simbiosi tra Washington Roebling e il ponte è descritta da Paul Auster nella *Trilogia di New York*: «ai tempi Washington Roebling aveva solo trentun anni, ed era privo di esperienza [...]; ma si dimostrò ancor più capace di suo padre. Tuttavia, non molto tempo dopo l'inizio della costruzione del ponte di Brooklyn, durante un incendio rimase intrappolato per molte ore sott'acqua in una delle casseforme, e ne uscì con una grave embolia gassosa [...]. Sfuggì alla morte per miracolo, ma restò invalido e impossibilitato a lasciare l'appartamento all'ultimo piano in Brooklyn Heights dove abitava con la moglie. Qui Washington Roebling rimase molti anni seduto a seguire con il cannocchiale il procedere dei lavori, inviando ogni giorno la moglie a impartire le istruzioni necessarie e preparando elaborati disegni a colori per gli operai stranieri che non parlavano inglese, per spiegare loro le operazioni successive; e la cosa straordinaria è che aveva letteralmente in testa tutto il ponte: ne aveva memorizzato ogni componente, fino ai più minuti pezzetti di acciaio e di pietra, e anche se Washington Roebling non pose mai piede su quel ponte esso era interamente dentro di lui, come se dopo tanti anni si fosse trasformato in una presenza corporea» P. AUSTER, *Trilogia di New York*, traduzione italiana di Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi, 1996, p. 155.

supported by the massive dark towers dominating the surrounding tumult of the surging skyscrapers with their gothic majesty sealed in the purity of their arches, the cables, like divine messages from above, transmitted to the vibrating coils, cutting and dividing into innumerable musical spaces the nude immensity of the sky, it impressed me as the shrine containing all the efforts of the new civilization of AMERICA – the eloquent meeting point of all forces arising in a superb assertion of their powers, in APOTHEOSIS.<sup>11</sup>

Secondo Stella il ponte di Brooklyn rappresenta «the dawn of A NEW ERA», «a new religion», di fronte al quale è come se ci si trovasse «in the presence of a new DIVINITY»: <sup>12</sup> il ponte, con Stella, diventa così a tutti gli effetti una nuova e moderna icona religiosa, intesa però in senso terreno, come il frutto degli sforzi più ardui di una tecnica esclusivamente umana. Nel pannello perciò le arcate e gli stralli d'acciaio del ponte diventano una cornice *attraverso* cui guardare ed esaltare il vertiginoso skyline di Manhattan, poiché la verticalità mutuata dall'immaginario religioso che caratterizza il dipinto è sfruttata da Stella esclusivamente con l'intento di canonizzare lo slancio futuristico della modernità, al fine di esaltarne la tecnica: i cavi d'acciaio dipinti da Stella assumono così l'aspetto di gigantesche funi di campana, mentre le linee verticali degli stralli sembrano suggerire le corde di arpe dalle dimensioni sovrumane.<sup>13</sup>

È dunque il problema della *tecnica* – definita da Severino, nel solco degli studi heideggeriani, come l'«apparato scientifico-tecnologico [che] finisc[e] col togliere di

---

<sup>11</sup> J. STELLA, *The Brooklyn Bridge (A page of my life)*, «Transition», Spring-Summer 1929, pp. 86-88, p. 88. Maiuscolo dell'autore.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> J. SWEETMAN, *The Artist and the Bridge. 1700-1920*, Farnham, Ashgate, 1999, p. 189. Un'immagine su cui si sofferma anche Hart Crane («O harp and altar») nel famoso poema *The Bridge* (1930). In una lettera al critico letterario Gorham Munson, Crane scriveva: «very roughly [the Brooklyn Bridge] concerns a mystical synthesis of “America” [...]. The initial impulses of “our people” will have to be gathered up toward the climax of the bridge, symbol of our constructive future, our unique identity, in which is also included our scientific hopes and achievements of the future» citato in B. WEBER, *Hart Crane. A Biographical and Critical Study*, New York, The Bodley Press, 1948, p. 189. A proposito dell'influenza di Stella sulla poesia di Crane, cfr. G. KNOX, *Crane and Stella: Conjunction of Painterly and Poetic Worlds*, «Texas Studies in Literature and Language», vol. 12, n. 4, Winter 1971, pp. 689-707. In *Il Ponte di Brooklyn* (1925) anche Vladimir Majakovskij compie un'operazione simile, esaltando la tecnologia del ponte che di fatto si trasforma in un nuovo luogo di culto: «Come un credente invasato / va / in chiesa / o si ritira, / austero e semplice, / in un eremo. / Così io / nel grigiastro / balenio della sera / entro, / dimesso, sul ponte di Brooklyn». Al pari di Stella nel suo dipinto, anche Majakovskij coglie Manhattan attraverso la cornice simbolica del ponte («guardo / New York / attraverso il Ponte di Brooklyn»), la cui tecnica realizzativa viene ugualmente esaltata dal poeta: «Io sono orgoglioso / di questo / miglio metallico, / vive in esso / s'innalzano le mie visioni: / invece di stili / lotta / per le costruzioni, / calcolo rigoroso / di bulloni / e d'acciaio» V. V. MAJAKOVSKIJ, *Il Ponte di Brooklyn*, in ID., *Poesie*, a cura di Guido Carpi, introduzione di Stefano Garzonio, Milano, Rizzoli, 2008.

mezzo tutto ciò che, nel conflitto tra le forze che intendono servirsene, lo ostacola e lo indebolisce»<sup>14</sup> – a svolgere un ruolo centrale nel ridefinire il significato del ponte quale oggetto, prodotto di una determinata azione meccanica, e in particolare, come si vedrà, rispetto alla sua posizione nei confronti della natura:

La tecnica ha da sempre accompagnato l'esistenza dell'uomo sulla terra ma, mentre nelle epoche precedenti alla nostra essa rimaneva comunque subordinata alla natura, perché il suo compito era di imitarla e non di spezzarne gli equilibri, l'epoca moderna si costituisce sul radicale rovesciamento di quel rapporto: non è più la natura a essere aristotelicamente il fine bensì la tecnica, che heideggerianamente diventa il destino. Privata di qualsiasi aura la natura non è più che l'oggetto da sottomettere al nostro dominio.<sup>15</sup>

L'apparato della tecnica, «destinato al dominio perché è destinato a diventare lo scopo supremo»,<sup>16</sup> e in generale l'agire dell'uomo diventano infatti oggetto di una profonda rivalutazione nel passaggio tra antichità e modernità.<sup>17</sup> Secondo questa prospettiva avviene un processo cognitivo da un tipo di realtà predeterminata da un ordine divino, giustificata sulla base di motivazioni morali e religiose, ad una concezione del mondo in cui gli individui sono nelle condizioni di governare la società e la natura. Se il mondo antico si strutturava rigidamente in un cosmo in cui ogni cosa occupava gerarchicamente una posizione precisa, il cui vertice era comunque e inevitabilmente occupato dal sacro nella sua specifica manifestazione divina, quello della modernità è invece «un universo in cui ogni essere è inserito in una rete di cause ed effetti»,<sup>18</sup> in cui l'uomo può occupare il posto più importante. Da questo punto di vista con la modernità avviene una rivalutazione dell'uomo e in particolare «dell'uomo che agisce e che riesce, attraverso la sua azione, a raggiungere mete che prima sembravano degne soltanto della divinità».<sup>19</sup> Con il pensiero positivista il riconoscimento dell'importanza della tecnica,

---

<sup>14</sup> E. SEVERINO, *Il destino della tecnica*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 15.

<sup>15</sup> P. BECCHI, *Introduzione* a H. JONAS, *Tecnica, medicina ed etica. Prassi del principio responsabilità*, traduzione italiana di Paolo Becchi e Anna Benussi, Torino, Einaudi, 1997, p. XIII.

<sup>16</sup> E. SEVERINO, *Il destino della tecnica*, cit., p. 17.

<sup>17</sup> «Il problema della tecnica non è un problema tra altri, sia pure importante, delle riflessioni del Novecento, ma è il tema dominante, per lo più esplicito ma presente anche là dove non appare, di tutta la riflessione e la cultura del secolo» G. VATTIMO, *Introduzione* a M. NACCI, *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*, Roma, Laterza, 2000, p. IX.

<sup>18</sup> M. T. PANSERA, *L'uomo e i sentieri della tecnica. Heidegger, Gehlen, Marcuse*, Roma, Armando Editore, 1998, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

sempre più destinata a divenire «scopo di ogni forza della tradizione occidentale»,<sup>20</sup> giunge al suo apice: avviene cioè una forma di mitizzazione della tecnica e della scienza, ritenute ormai perfettamente in grado di risolvere i problemi dell'uomo e di intervenire sui suoi bisogni. La tecnica, come si vedrà, sembra così «ridurre in proprio potere ogni cosa, trasformando tutto *in oggetto di calcolo e manipolazione*»,<sup>21</sup> e a prevalere è «un atteggiamento di onnipotenza della ragione, una fede cieca nella tecnica come dominio sul mondo, una frenetica azione produttiva». <sup>22</sup> È questa dunque, rispetto al problema della tecnica, la prospettiva che si consolida e caratterizza il pensiero occidentale nel Novecento: la constatazione del rovesciamento gerarchico tra tecnica e natura, per cui la prima diventa il fine e soverchia la seconda, oggettificandola. Un'impostazione sul tema piuttosto netta e marcatamente nichilistica, “tecnofobica”, che in filosofi contemporanei italiani come Emanuele Severino o Gianni Vattimo si traduce nel pensiero della fine della metafisica e dell'intera tradizione filosofica occidentale:<sup>23</sup> la tecnica è dominio, e la sua essenza corrisponde a quella della modernità.<sup>24</sup> Il controllo dell'uomo sulla tecnica sembra loro un'illusione, perché piuttosto è il soggetto ad essere agito dalla tecnica, e non il contrario.

Riflettendo sugli effetti che il dominio della tecnica comporta sull'interpretazione dei significati legati al ponte, la prospettiva potrebbe allora diventare quella per cui «ogni ponte è, o dovrebbe essere, la migliore soluzione strutturale a un problema affatto

---

<sup>20</sup> E. SEVERINO, *Il destino della tecnica*, cit., p. 14.

<sup>21</sup> G. VATTIMO, *Tecnica ed esistenza. Una mappa filosofica del Novecento*, a cura di Luca Bagetto, Torino, Paravia, 1997, p. 66.

<sup>22</sup> M. T. PANSERA, *L'uomo e i sentieri della tecnica. Heidegger, Gehlen, Marcuse*, cit., p. 20.

<sup>23</sup> «In this they followed a long line of philosophical thinking – from Hegel in his *Science of Logic, 1812-16*, to Heidegger in the early twentieth century, to Adorno's Marxism – that identified the progressive detachment of technology from its initial design and purpose, with the effect of transforming the human being into an 'instrument' or 'slave' of technology» P. ANTONELLO, *Primo Levi and 'man as maker'*, in R. S. C. GORDON (a cura di), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, London, Cambridge University Press, 2007, pp. 89-104, p. 90.

<sup>24</sup> «Si sostiene che mentre il mondo antico non ha posseduto una tecnica, essa nasce con la modernità, per diventare poi un elemento ineliminabile dell'età contemporanea. In questo caso la tecnica, come la modernità, è descritta con le caratteristiche della precisione, matematizzazione, oggettività, progettualità, dominio, sfruttamento, progresso, utopia, democrazia, e naturalmente anche antropocentrismo e soggettivismo. La mossa comune a tutta la riflessione sulla tecnica novecentesca è quella secondo la quale parlare di tecnica implica necessariamente parlare di modernità, e giudicarla. Le somiglianze fra l'una e l'altra appaiono molte e significative: come la modernità, la tecnica elabora un'ideologia del progresso, di una conquista sempre maggiore a favore dell'uomo; come la modernità, la tecnica induce un consenso inconsapevole dettato dai miglioramenti materiali della vita che realizza; come la modernità, la tecnica manifesta una tendenza all'autoconservazione configurandosi come la realizzazione del “benevolo dispotismo” intravisto da Tocqueville in America» M. NACCI, *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprendimenti*, cit., p. 9.

specifico e, poiché i ponti sono quasi solo struttura, li si dovrebbe guardare anzitutto dal punto di vista strutturale al fine di comprendere come i vari tipi funzionano».<sup>25</sup> Il ponte sarebbe «la migliore soluzione strutturale», e nulla più.

Come si vedrà, l'interazione di tutti i fattori che caratterizzano il panorama della modernità contribuirà a far emergere e ad assestare il significato funzionale della figura del ponte, sempre più concepita come espressione della tecnica: nel mutato panorama della realtà secolarizzata gli esempi letterari oggetto di analisi in questo capitolo rivelano infatti che la figura del ponte è interpretata essenzialmente come prodotto di un lavoro tecnico, completamente umano, privo di un ulteriore significato trascendentale. Le dinamiche colonialiste della modernizzazione primonovecentesca (Rudyard Kipling) e una radicale rivalutazione epistemologica della tecnica, nella sua accezione positiva di congiunzione tra i domini di cultura e natura (Primo Levi) rappresentano al contempo gli scenari e la chiave di lettura per reinterpretare il significato del ponte nella modernità, nel momento in cui vengono abbandonati i valori tradizionali che il pensiero religioso associava al simbolo del ponte.

### 1.1 Universi simbolici in conflitto

Inizialmente pubblicato nel 1893 e poi incluso nella raccolta di racconti *The Day's Work* del 1898, *I costruttori di ponti* (*The Bridge Builders*) di Rudyard Kipling è il racconto che meglio rappresenta le aporie alla base dei diversi significati attribuiti alla figura del ponte, strutturandosi sul cambio di paradigma trattato nelle pagine precedenti: seguendo la storia del «grande ponte di Kashi sul Gange»<sup>26</sup> descritta da Kipling è cioè possibile osservare e misurare l'estensione di una frattura in corso, il passaggio da un universo legato a una sua concezione sacrale a una moderna realtà secolare dominata dalla tecnica. Si tratta del nuovo significato del ponte, prodotto della tecnica: da collegamento verticale tra umano e divino, tra sacro e profano, a manifestazione fisica di potenza espansionistica, estensione orizzontale programmaticamente indirizzata all'acquisizione

---

<sup>25</sup> M. SALVADORI, *Perché gli edifici stanno in piedi*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 160-161. Citato in A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 20, nota 9.

<sup>26</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, in ID., *I figli dello Zodiaco*, a cura di Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2008, p. 159.

del potere: come ha scritto Madhu Grover, «a triumph of imperial will and rationality over unruly nature and mythic beliefs».<sup>27</sup>

Le dinamiche attraverso le quali si verifica questo passaggio trovano spazio nel contesto del dominio coloniale britannico in India, dove Kipling mette a confronto il contraddittorio discorso dell'autorità coloniale con la voce immaginaria di un'India mitizzata. Ne *I costruttori di ponti* Kipling crea una storia «about power, agency, and survival through compromise, and about the disguised conquest of nature/India/jungle by culture/England/imperialism».<sup>28</sup> Posta al centro del racconto, infatti, la sottomissione metaforica del fiume Gange ad opera del ponte realizzato dagli ingegneri inglesi simboleggia una relazione asimmetrica tra le parti in causa di più ampia portata, rimandando alla soggiogazione dell'India mitica e spirituale per mano dell'Impero britannico. L'uso del ponte come simbolo di questa discontinuità non è pertanto casuale, soprattutto perché, come ricorda Daniel C. Strack in *Who Are the Bridge-Builders? Metaphor, Metonymy, and the Architecture of Empire*, la metafora è poco utilizzata nel contesto geografico indiano, caratterizzato morfologicamente dall'ampiezza dei corsi d'acqua e dalla tendenza a inondazioni catastrofiche, e perciò poco incline alla costruzione di ponti:<sup>29</sup>

Historically, Indians have used ferries to cross rivers, and so India tends to be a “boat culture” rather than a “bridge culture.” Perhaps owing to this fact, while Indian Buddhist teachings use the metaphor “crossing the river” to express the struggle to attain enlightenment, this crossing is explicitly by boat or raft, rather than by bridge. Metaphorically speaking, crossing a river by boat represents unstable and transient interaction rather than ongoing connection. Interpreting intercultural relationships by way of a boat-crossing metaphor would have very different connotations from seeing them in terms of the stable connection afforded by a bridge. Furthermore, from the everyday

---

<sup>27</sup> M. GROVER, *Kipling's “wild and strange” India: The “insider” perspective of the short stories*, in M. BHARAT, M. GROVER (a cura di), *Representing the Exotic and the Familiar. Politics and perception in literature*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2019, pp. 35-49, p. 39.

<sup>28</sup> Z. T. SULLIVAN, *Narratives of Empire. The Fictions of Rudyard Kipling*, London, Cambridge University Press, 1993, p. 117.

<sup>29</sup> Dettaglio sul quale si sofferma anche il protagonista de *La chiave a stella* a proposito di un ponte in costruzione in India, come si vedrà nel prossimo capitolo, il quale sottolinea che in occidente «non siamo abituati a pensare alla forza dei fiumi. In quel punto il fiume era largo settecento metri e faceva una curva; a me non sembrava tanto furbo fare il ponte proprio lì, ma pare che fosse obbligato perché ci doveva passare una ferrovia importante». P. LEVI, *La chiave a stella*, in ID., *Opere. Romanzi e poesie*, vol. II, introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1988, p. 111.

perspective of local Indians, rivers were seen more as destinations in themselves or facilitators of transport than as obstacles along the path of a journey.<sup>30</sup>

La presenza fisica del ponte mette così in luce il conflitto tra i significati attribuitigli da un lato dalla potenza coloniale e dall'altro dalla metafisica indigena, secondo una logica per cui «il confronto tra universi simbolici alternativi implica un problema di potenza: si tratta di vedere quale delle due definizioni contrastanti della realtà riuscirà a restare in piedi nella società»:<sup>31</sup> attraverso il racconto Kipling svela quindi il campo di forze nascosto sotto la superficie, dove spinte centripete confliggono per imporre la propria visione del simbolo del ponte, conteso tra pensiero secolare e magico-religioso. A trionfare, non senza una certa ambiguità, come vedremo, sarà il nuovo significato del ponte, connotato da un valore puramente tecnico ed espressione del progetto egemonico del dominio britannico<sup>32</sup> «nell'ottica del dominio incontrastato della *totale mobilmachung* jüngeriana».<sup>33</sup> Infatti con il tramonto e il definitivo superamento della cultura mitica indiana – incapace, per mezzo del fiume Gange, di distruggere il ponte e di mettere in crisi la fiducia occidentale nei confronti delle potenzialità della tecnica – «ci si avvia effettivamente verso una situazione in cui cade la distinzione tra naturale e artificiale», come dichiarava in un'intervista Severino a proposito del successo della tecnica nella cultura contemporanea, a discapito di un ordinamento divino del mondo. Se è dunque possibile affermare che la cultura moderna nasce a partire dal presupposto della negazione di «un ordine divino del mondo», allora il mondo ritratto da Kipling sembra rappresentare in maniera legittima il riflesso del conflitto che si svolge all'interno dell'immaginario simbolico a cavallo tra XIX e XX secolo, presentandosi come una dimensione prossima alla completa secolarizzazione in cui la tecnica può cominciare finalmente ad esercitare il proprio potere: «il mondo si presenta allora come un campo senza limiti. Non c'è più una natura che si debba rispettare e in questo modo, allora, non solo cade la distinzione tra natura e artificio, ma tutto diventa costruibile e dunque artificiale, almeno

---

<sup>30</sup> D. C. STRACK, *Who Are the Bridge-Builders? Metaphor, Metonymy, and the Architecture of Empire*, «Style», vol. 39, n. 1, Spring 2005, pp. 37-53, pp. 44-45.

<sup>31</sup> P. L. BERGER, T. LUCKMANN, *La realtà come costruzione sociale*, traduzione italiana di Marta Sofri Innocenti e Alessandro Sofri Peretti, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 153.

<sup>32</sup> Z. T. SULLIVAN, *Narratives of Empire. The Fictions of Rudyard Kipling*, cit., p. 120.

<sup>33</sup> A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 11. Nell'introduzione Cassani affronta il racconto di Kipling: cfr. pp. 9-16.



tendenzialmente». <sup>34</sup> Come si vedrà allora nel racconto di Kipling lo spirito della tecnica di cui il ponte è massima espressione esibisce la volontà di ridurre il tutto a un oggetto del suo «pensiero calcolante», <sup>35</sup> compresa l'esistenza che in precedenza invece, attraverso il pensiero mitico, condizionava e poneva un limite alle azioni dell'uomo.

## 1.2. Hybris e colonialismo

Prima di procedere con *I costruttori di ponti*, è importante osservare che il crescente dominio tecnico e scientifico della modernità, di cui i costruttori di ponti sono i rappresentanti nella narrazione di Kipling, è tradotto in una sorta di cieca audacia ingegneristica che trasversalmente accomuna tutta la spinta coloniale delle potenze europee tra Ottocento e Novecento, diventando l'espressione più efficace della natura del pensiero moderno legato alla tecnica. Si tratta di una *hybris* tecnologica che viene registrata anche altrove: è il caso, per citare uno degli esempi più noti, della ferrovia <sup>36</sup> costruita nello Shandong in Cina durante l'occupazione della Germania Imperiale, che costituisce lo sfondo <sup>37</sup> della vicenda narrata ne *Il supplizio del legno di sandalo* (2001) di Mo Yan. Nel romanzo le due culture a confronto non riescono a comunicare tra loro se non attraverso la violenza: quella della popolazione locale da un lato – «the collective, heroic protagonist of the work» <sup>38</sup> – e quella legata al pensiero scientifico e razionale

---

<sup>34</sup> Cfr. *Dove sfuma il confine fra naturale e artificiale. Severino e il destino della tecnica*, intervista consultabile al sito: <http://www.mediamente.rai.it/biblioteca/biblio.asp?id=750&tab=bio> (visitato il 4 luglio 2018).

<sup>35</sup> M. HEIDEGGER, *Che cos'è metafisica?*, traduzione italiana di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2001, p. 80.

<sup>36</sup> Più di ogni altra innovazione tecnologica, «the railway embodied the great material advances associated with the first Industrial Revolution and dramatized the gap which that process had created between the Europeans and all non-Western peoples» M. ADAS, *Machines as the Measure of Men: Science, Technology, and Ideologies of Western Dominance*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989, p. 221. Il famoso dipinto *Rain, Steam and Speed. The Great Western Railway* (1844) di William Turner è un ottimo esempio che esprime iconicamente l'euforia dell'epoca vittoriana nei confronti della potenza delle linee ferroviarie: la corsa inarrestabile della locomotiva sul viadotto ferroviario, attraverso una tempesta vorticoso, è la manifestazione del fatto che l'uomo occidentale ha ideato una macchina in grado di sfidare e vincere gli elementi della natura. Sul tema della ferrovia si veda R. CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

<sup>37</sup> «The portrayal of the German presence [...] gives rise to the following paradox: the Germans are essential to the plot but do not appear to merit any but the most perfunctory characterization. In this sense, one might describe their metaphoric function as that of an instrument the moribund Qing Dynasty uses to encompass and intensify its own self-humiliation. To be more accurate: it is the dynastic *idea* that is degraded in the wake of the colonialist intrusion». LÜ YIXU, *Germans and the Death-Throes of the Qing: Mo Yan's The Sandalwood Torture*, in N. BERMAN, K. MÜHLHAHN, P. NGANANG (a cura di), *German Colonialism Revisited. African, Asian, and Oceanic Experiences*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014, 271-283, p. 277.

<sup>38</sup> Ivi, p. 274.

simboleggiata dalla costruzione della ferrovia dall'altro, dove la prima diventa unica alternativa e forma di resistenza al potere che la travolge. Oltre a rappresentare una violazione dei principi inerenti alla dottrina del *fengshui*, l'antica arte cinese che regola l'armonia dei rapporti tra uomo e natura, nel romanzo di Mo Yan il tracciato ferroviario progettato dalla Germania Imperiale è percepito dagli abitanti come una vera e propria profanazione delle terre di sepoltura degli antenati:

la costruzione dell'alta massicciata della strada ferrata era già arrivata fino a Liuting, un piccolo villaggio a soli tre chilometri di distanza a est di Masangzhen. Le tombe degli antenati sarebbero state schiacciate, i canali ricchi d'acqua sarebbero stati ostruiti, l'armonia del *fengshui* che esisteva da mille anni sarebbe stata disturbata, i racconti dei codini tagliati e delle anime rubate e imprigionate sotto la strada ferrata erano divenuti realtà, e nessuno era più al sicuro.<sup>39</sup>

La tensione nel romanzo sfocia in aperto conflitto con la ribellione dei Boxers, la cui sollevazione tragicamente repressa nel sangue avrà come primo obiettivo l'assassinio degli ingegneri a capo del progetto ferroviario, gli «odiosi demoni tedeschi [che] hanno invaso la Cina [e] hanno costruito la ferrovia e distrutto il *fengshui* della zona».<sup>40</sup> Tuttavia, nonostante le credenze legate al *fengshui* e all'idea del luogo di sepoltura come terra sacra siano state spesso stigmatizzate come riflessi di un pensiero arretrato, e nonostante la moderna educazione scientifica di Mo Yan e il diverso contesto culturale in cui si inserisce, l'autore riesce comunque nell'intento di sospendere temporaneamente il proprio giudizio, intenzionato ad emancipare le voci represses dal predominio del discorso scientifico e nazionalistico:<sup>41</sup> «by framing a supposedly modern civilization as an alienating barbarian force that terrorizes the natives and turns them into outsiders, Mo Yan grants native beliefs a measure of legitimacy».<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> MO YAN, *Il supplizio del legno di sandalo*, traduzione italiana di Patrizia Liberati, Torino, Einaudi, 2005, p. 205.

<sup>40</sup> Ivi, p. 492.

<sup>41</sup> «In general, *Sandalwood Death* belongs to the efforts of redefining history from a people's perspective [...]. Mo Yan tells stories through which he reinterprets the whole twentieth-century Chinese history. As he presents them, the stories are neither a scientific object of analysis nor a commentary on the existing grand narratives, but subjective experiences of marginalized individuals. Through their fate, the meaning of human suffering is contested, and human desire and the pursuit for the transcendental are celebrated». LI TONGLU, *Exploring the Cultural Memory of the Common People: Desire, Violence, and Divinity in Mo Yan's Sandalwood Death*, «Concentric: Literary and Cultural Studies», 42, 2016, pp. 25-48, p. 44.

<sup>42</sup> Ivi, p. 35.

Con *I costruttori di ponti* accade però qualcosa di diverso: Kipling oltre ad essere narratore coevo alla realizzazione del ponte oggetto del racconto è anche voce autorevole e sostenitrice del sistema espansionistico coloniale.<sup>43</sup> Come osservava Edward Said in *Cultura e imperialismo*, Kipling

non sta scrivendo solo dalla posizione dominante di un bianco che vive in un possedimento coloniale, ma da quella di un solido sistema coloniale in cui economia, funzionamento e storia avevano acquisito lo status di un vero e proprio dato di fatto naturale. Kipling dà per scontata la presenza di un impero che, di fatto, non ha mai subito contestazioni. Da un lato della divisione imposta dal regime coloniale c'era un'Europa bianca, cristiana, le cui nazioni [...] controllavano la maggior parte della superficie del globo. Dall'altro lato, un'immensa varietà di territori e di razze, tutte considerate minori, inferiori, dipendenti, sottomesse [...]. Ciascuno di questi soggetti inferiori era catalogato e sistemato in una scala gerarchica di popolazioni la cui accuratezza scientifica era garantita da studiosi e scienziati quali Georges Cuvier, Charles Darwin e Robert Knox. La divisione tra bianchi e non-bianchi, in India come altrove, era assoluta [...]. Kipling non si sarebbe mai sognato di mettere in discussione tale differenza, né il diritto dei bianchi europei di dominare il paese.<sup>44</sup>

L'autoaffermazione della civiltà occidentale rispetto alle tradizioni culturali prescientifiche rappresenta una cesura drastica nella storia umana, separando gli abitanti della modernità sia dalla memoria del proprio passato prescientifico che dalla realtà delle altre culture coeve. Le quali, non trovandosi nelle condizioni di accedere alla verità per come è conosciuta dalla scienza, possono solo produrne rappresentazioni simboliche e immagini, come per esempio accade con la figura del ponte nel racconto di Kipling, il cui significato simbolico secondo la prospettiva indigena, per l'appunto, è riscontrabile anche nel bagaglio di conoscenze e saperi arcaici dell'età prescientifica.

---

<sup>43</sup> «Per lui l'India non avrebbe potuto avere migliore destino se non quello di essere governata dall'Inghilterra» E. W. SAID, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale d'Occidente*, traduzione italiana di Stefano Chiarini e Anna Tagliavini, prefazione di Joseph A. Buttigieg, postfazione di Giorgio Baratta, Roma, Gamberetti Editrice, 1998, p.171.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 159-160. «Né l'imperialismo né il colonialismo sono semplici atti di espansione e acquisizione di territori. Entrambi sono sostenuti, e forse perfino sospinti, da formidabili formazioni ideologiche, che racchiudono l'idea che certi territori e certi popoli *necessitano* e richiedano di essere dominati, così come da forme culturali associate al dominio». Ivi, p. 35. Su questo aspetto cfr. anche G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

Da questo punto di vista Kipling e *I costruttori di ponti* esemplificano allora la carica modernizzatrice delle società europee a cavallo del XX secolo: espressione di un “tempo nuovo” rispetto agli ordinamenti sociali di stampo tradizionale, la poetica di Kipling attesta cioè la sottesa e totalizzante operazione di differenziazione del “noi” del tempo rispetto agli “altri”, insita nell’idea di modernità:

Questa profonda spaccatura [...] rivela il principio di fondo della modernità e struttura i rapporti tra gli occidentali moderni e le altre collettività non moderne: emancipati dalle forme culturali, passate e contemporanee, grazie alla nuova forma di conoscenza extraculturale rappresentata dalla scienza, gli occidentali pensano se stessi diversi da tutti gli altri, assimilando in un’unica categoria i propri antenati come gli altri popoli non occidentali. In altre parole, per la civiltà occidentale, la conoscenza della natura viene usata per legittimare ed autorizzare i rapporti con l’alterità.<sup>45</sup>

Tuttavia questo non impedisce all’autore di tentare di creare una narrazione che tenga conto dell’ambiguità dovuta all’accostarsi di due mondi tanto diversi. Soprattutto, là dove al cospetto della realtà dell’India altri scrittori «were intoxicated with the extremes of asceticism and sensual saturation, self-denial and promiscuity», Kipling, come ha scritto Perry Benita in *Delusions and Discoveries: Studies on India in the British Imagination, 1880-1930*, prova a considerare «a distinctive and diversified secular life with which adherence to tradition was integrated».<sup>46</sup> Anche strutturalmente il racconto di Kipling riprende questa dicotomia:<sup>47</sup> la prima parte de *I costruttori di ponti* è infatti dedicata alla realizzazione del ponte, osservata dalla prospettiva colonialistica, mentre la seconda all’onirica riunione tra gli dei del pantheon induista, che devono decidere il suo destino. Ancora, geograficamente lo spazio nella narrazione si divide tra il ponte, occupato dagli uomini, gli esseri del presente, e l’isola in cui naufraga il protagonista

---

<sup>45</sup> F. SILVESTRI, *Il richiamo della modernità. Sviluppi teorici sull’attuale condizione e definizione della società contemporanea in Bruno Latour*, «Cambio», II, n. 3, giugno 2012, pp. 153-169, p. 155.

<sup>46</sup> B. PARRY, *Delusions and Discoveries. India in the British Imagination, 1880-1930*, New York, Verso, 1998, p. 201. «Sometimes India is invoked as an authentic world with aesthetic standards, moral principles, spiritual aspirations and pulses of existence very different from the West’s. But whether this world is accepted at its own value or judged in relationship to Western institutions and habits and found to be wanting, depends on the particular concern Kipling is pursuing in the tale» *ivi*, p. 202.

<sup>47</sup> «The poles in Kipling’s Indian world - night and day, Indian gods and English engineers, chaos and order, water and land – are connected and transcended by the gods, and by empire with its emblem, the Kashi Bridge» Z. T. SULLIVAN, *Narratives of Empire. The Fictions of Rudyard Kipling*, cit., p. 120.

durante l'inondazione che mette in pericolo la solidità del ponte, occupata dagli dei in concilio, manifestazione del passato.<sup>48</sup> Coerentemente con il sostegno personale al colonialismo britannico<sup>49</sup> Kipling ricrea poi una evidente dicotomia tra gli ingegneri inglesi a capo della realizzazione del ponte e la manodopera locale incaricata di costruirlo, spingendosi a creare una scissione anche all'interno dello stesso ingegnere protagonista, che sotto l'effetto dell'oppio si ritrova diviso tra anima e corpo.<sup>50</sup>

### 1.3 Ponte come prodotto della tecnica

Ma è soprattutto il ponte stesso a rappresentare l'esempio più evidente della radicale inconciliabilità dell'immaginario colonialista con quello indigeno: conteso tra tecnica e tradizione sacrale, tra il suo uso ai fini dell'impresa coloniale<sup>51</sup> e la sua distruzione ad opera del fiume Gange, tramite la sua presenza fisica il ponte esprime non un possibile contatto tra le due culture, ma una loro definitiva separazione. Dal principio l'imponente costruzione è rappresentata come il prodotto esemplare dell'abilità tecnica, eretta dall'Impero britannico per potenziare la propria supremazia sul territorio indiano e agevolare il commercio e il trasporto militare tra una sponda e l'altra del fiume:

Vie d'accesso comprese, [l'] opera era lunga tre chilometri: un ponte a tralicci che, sostenuto dalle travi reticolari Findlayson, poggiava su ventisette piedritti di mattoni. Ogni piedritto aveva un diametro di sette metri, era sormontato da pietra rossa di Agra e affondava per ventiquattro metri sotto la sabbia mobile del letto del Gange. Sopra passava la strada ferrata larga quattro metri e mezzo; più su ancora, una carraia di cinque metri e mezzo fiancheggiata da marciapiedi. Alle due estremità si ergevano torri di mattoni rossi munite di feritoie per i moschetti e di fori per i cannoni, e la rampa della strada si spingeva fino ai loro fianchi.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Ivi, pp. 120-121.

<sup>49</sup> «Nelle sue opere [Kipling] ha elaborato delle idee che, per la loro grossolanità, senza la sua arte avrebbero avuto una vita assai più breve. Ma era anche sostenuto (e pertanto poteva servirsene) dai pilastri ufficiali della cultura europea dell'Ottocento; l'inferiorità delle razze non bianche, la necessità che queste fossero governate da una razza superiore, la loro essenza assolutamente immutabile» E. W. SAID, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale d'Occidente*, cit., p. 176.

<sup>50</sup> «Con la mente Findlayson si era già staccato dalla barca e volteggiava in alto [...]. Il corpo – gli dispiaceva assai per la sua gretta inerzia – giaceva a poppa, con l'acqua dilagante alle ginocchia [...]. Con profondo disgusto si ritrovò l'anima di nuovo unita al corpo, e quel corpo diguazzava e soffocava in acque fonde» R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 179.

<sup>51</sup> «The hegemonic project of English dominion» Z. T. SULLIVAN, *Narratives of Empire. The Fictions of Rudyard Kipling*, cit., p. 120.

<sup>52</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., pp. 159-160.

La realizzazione del ponte – «a triumph of technical ingenuity»<sup>53</sup> – è opera dell'ingegnere civile Findlayson, perfettamente a suo agio e consapevole delle dinamiche e della gerarchia che caratterizzano la struttura del sistema britannico: «il meno che Findlayson, del Ministero dei Lavori Pubblici, si aspettasse era la Croce dell'Impero Indiano; quel che sognava era la Stella delle Indie».<sup>54</sup> In meno di tre mesi, una volta completato il ponte, Findlayson sa che «Sua Eccellenza il Viceré avrebbe inaugurato il ponte in pompa magna, un arcivescovo lo avrebbe benedetto, il primo convoglio militare lo avrebbe attraversato, e non sarebbero mancati i discorsi».<sup>55</sup> Animato da uno spirito pionieristico, Findlayson è determinato a lasciare una traccia del proprio passaggio nel mondo, incurante delle difficoltà burocratiche e delle avversità rappresentate dalle ostili condizioni ambientali affrontate durante la realizzazione del ponte:

Findlayson riandò col pensiero agli inizi: i mesi di lavoro d'ufficio vanificati di colpo quando il governo indiano, all'ultimo momento, aveva aggiunto mezzo metro alla larghezza del ponte [...] buttando così all'aria almeno un quintale di calcoli [...]; i ritardi esasperanti prima della firma dei contratti in Inghilterra [...]. Poi c'era stato il colera, giunto di notte al villaggio vicino ai cantieri; e dopo il colera ecco infuriare il vaiolo. Le febbri malariche, poi, non li abbandonavano mai [...]. Era stato un lungo, lunghissimo sogno a occhi aperti che includeva tempeste, inondazioni improvvise, la morte sotto ogni forma e modo, arrabbiate violentissime, spaventose, contro la burocrazia, che facevano quasi impazzire la mente, consapevole di aver ben altre gatte da pelare; siccità, servizi igienici, finanze; nascite, matrimoni, funerali, e scontri al villaggio fra venti caste in conflitto; discussioni, rimostranze, opere di convincimento, e la disperazione più assoluta a fare da giaciglio [...]. Dietro a tutto si ergeva la nera sagoma del ponte di Kashi – lamiera dopo lamiera, trave dopo trave, campata dopo campata.<sup>56</sup>

Frutto di questa volontà e determinazione il simbolo del ponte è perciò definito come «*pukka*: permanente, destinato a sopravvivere quando ogni ricordo del costruttore [...] fosse svanito»,<sup>57</sup> prodotto dell'ossessione tutta umana di lasciare una traccia

---

<sup>53</sup> B. PARRY, *Delusions and Discoveries. India in the British Imagination, 1880-1930*, cit., p. 205.

<sup>54</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 159.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 162-163.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 161.

tangibile del proprio passaggio. È con la soddisfazione di un “essere” creatore infatti che Findlayson contempla il suo operato, il ponte «nudo e crudo come il peccato originale»,<sup>58</sup> e con un chiaro riferimento al compiacimento divino nel giorno della creazione – *Genesi* 1, 10 – può constatare con soddisfazione che «la sua opera era buona»:

Findlayson [...] si girò sul carrello per spaziare con lo sguardo sulla regione della quale aveva mutato il volto nel raggio di dodici chilometri. Puntò gli occhi sul ronzante villaggio di cinquemila operai; a monte e a valle, sulla fuga di speroni e sabbia; oltre il fiume, fino ai piedritti più lontani, rimpiccioliti dalla caligine; in alto, verso le torri di guardia – solo lui ne conosceva la solidità –, e con un sospiro di soddisfazione vide che la sua opera era buona. Lì davanti a lui, alla luce del sole, sorgeva il suo ponte.<sup>59</sup>

Secondo l’interpretazione “classica” della secolarizzazione è proprio questo uno degli aspetti attraverso i quali avviene la transizione tra l’arcaico e il moderno, ovvero la supposizione dell’esistenza di una sostanza originaria che possa subire un processo di mondanizzazione:

il trasferimento, cioè, da un piano spirituale, trascendente o sovranaturale al mondo sensibile e materiale: in una parola, all’«al di qua». Il desiderio di immortalità personale, per esempio, può trasformarsi nella voglia ardente di lasciare un segno nella storia. L’aspirazione alla santità in una dedizione esemplare ai doveri della vita quotidiana. [...] La mondanizzazione può essere infatti letta come una forma di corruzione o ibridazione del contenuto originario [...]; oppure come un processo teleologicamente orientato mediante il quale l’astratto si articola, si sostanzia e diventa concreto [...]; oppure può essere salutata come una forma di riappropriazione, disalienazione o autoaffermazione del genere umano.<sup>60</sup>

Findlayson del resto si identifica totalmente con l’opera tecnica di cui è artefice: è il prodotto esemplare del positivismo europeo e della modernità, un uomo completamente calato nella sua professione e modellato da una disciplina e da una *forma mentis* che si rivelano tanto essenziali per lo scopo ingegneristico quanto inibenti per la ricezione

---

<sup>58</sup> *Ibidem.*

<sup>59</sup> *Ibidem.*

<sup>60</sup> P. COSTA, *La città post-secolare. Il nuovo dibattito sulla secolarizzazione*, cit., p. 20.

istintiva degli stimoli sensoriali,<sup>61</sup> motivo per cui, avendo espunto dalla propria natura la possibilità di una visione al di là della realtà, «if there are perceptions beyond the boundaries of his culturally determined awareness, these are not ordinarily available to him, nor is he interested».<sup>62</sup> Non c'è spazio per una concezione spirituale della natura, ma esiste invece un solo progetto da realizzare, un ponte da costruire: l'uomo moderno, “padrone e possessore della natura” – come lo definiva Cartesio – e perciò libero dagli ostacoli che lo possono rallentare verso il dominio fisico delle cose, non incontra più nulla che non possa essere modificato: «servendosi del “pensiero calcolante” afferra tutta la realtà circostante e al limite anche se stesso, non ha più il tempo di preoccuparsi di altro, sommerso da quella frenetica attività che lo spinge [...] a possedere sempre di più».<sup>63</sup> Perciò è solo attraverso una forzatura, «a crack in his world»,<sup>64</sup> rappresentata dalla piena del fiume Gange che minaccia di distruggere il ponte, che Findlayson verrà messo al cospetto della potenza del mondo invisibile che si agita al di sotto della sua realtà.

L'autocompiacimento di Findlayson viene però prima messo in discussione dal narratore stesso, il quale introduce un elemento di disturbo nella lettura che vede il ponte come opera del solo ingegnere: «insomma il ponte era opera di due uomini, a meno di non mettere in conto anche Peroo, come Peroo senz'altro faceva»<sup>65</sup>. Figura di collegamento tra gli ingegneri inglesi e la manodopera locale, il caposquadra indiano Peroo è dotato di un'identità ibrida: ha vissuto a contatto con gli europei per lunghi anni, ma è anche colui che dà voce alla presenza sopita del mito e del sacro che contraddistinguono la sensibilità indiana.<sup>66</sup>

Era un lascar, un kharva di Bulsar, che conosceva ogni porto fra Rockhampton e Londra, era arrivato al grado di serang sulle navi della British India ma, stanco delle regolari ispezioni e dei panni puliti, aveva detto addio alla marina spingendosi verso l'interno del paese.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> B. PARRY, *Delusions and Discoveries. India in the British Imagination, 1880-1930*, cit., p. 206.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> M. T. PANSERA, *L'uomo e i sentieri della tecnica. Heidegger, Gehlen, Marcuse*, cit., p. 17.

<sup>64</sup> Z. T. SULLIVAN, *Narratives of Empire. The Fictions of Rudyard Kipling*, cit., p. 122.

<sup>65</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 163.

<sup>66</sup> B. PARRY, *Delusions and Discoveries. India in the British Imagination, 1880-1930*, cit., p. 205.

<sup>67</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., pp. 163-164.



Peroo, che vale «quasi qualunque prezzo avesse attribuito alle sue prestazioni»<sup>68</sup> ma che ciononostante «non si avvicinava neanche da lontano a quanto avrebbe dovuto prendere»,<sup>69</sup> viene posto al centro della scena da Kipling come contrappeso alla figura di Findlayson. La sua presenza infatti contribuisce a mettere in luce l'ambivalenza della storia, che fino al momento della sua comparsa era osservata da un solo punto di vista, quello dello straniero, destabilizzando così i presupposti etnocentrici su cui è basata l'impresa coloniale britannica, e in questo caso la prospettiva con cui viene letta la costruzione del ponte.<sup>70</sup>

Solo Peroo infatti può comprendere le implicazioni metafisiche sottese alla costruzione del ponte:<sup>71</sup> «vedi, è che abbiamo messo il fiume in un bacino e l'abbiamo fatto scorrere fra due solette di pietra [...]. Le abbiamo messo morso e briglie. Non è come il mare, che può sbattere contro il morbido di una spiaggia. Lei è Madre Ganga... ai ferri»<sup>72</sup>. Peroo, convinto che «il ponte sfida Madre Ganga»,<sup>73</sup> introduce così nel racconto un elemento dissonante rispetto alla concezione puramente tecnica e performativa del ponte, legato all'aspetto sacrilego della sua costruzione, che affonda le fondamenta direttamente nel letto del fiume. Riferendosi alla violenta reazione che il fiume potrebbe avere nei confronti del ponte, Peroo tradisce una visione del fiume come una vera e propria realtà animata: «Ora sì che ci siamo, Sahib. Il nostro ponte è quasi finito. Cosa pensi che dirà Madre Ganga quando ci passerà sopra la ferrovia?». Findlayson come detto non può comprendere il significato delle sue parole, e risponde che il fiume «finora non ha detto molto. Non è mai stata Madre Ganga a farci ritardare».<sup>74</sup> Il fiume non ha valore in sé per Findlayson, che non riconosce pertanto la legittimità delle affermazioni di chi, come l'indigeno, potrebbe immaginarlo in altri termini, sotto un'altra luce. Infatti l'ingegnere fraintende le parole di Peroo, scambiandole per invidie: «non preoccuparti, Peroo. Un altr'anno sarai in grado di costruirti un ponte a modo tuo».<sup>75</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>70</sup> Z. T. SULLIVAN, *Narratives of Empire. The Fictions of Rudyard Kipling*, cit., pp. 123-124.

<sup>71</sup> «Peroo's understanding of the languages of reason as well as unreason (besides a mixture of foreign tongues [...]) thus establishes his vital role as a mediator between worlds [...]. His intimate knowledge of European ways thus positions him as the ideal (and necessary) interlineal actor in the drama of Empire» A. JOHNSON, *Out of Bounds. Anglo-Indian Literature and the Geography of Displacement*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2011, pp. 84-85.

<sup>72</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 167.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

#### 1.4 Peroo e il sacrilegio

Said scriveva che l'imperialismo rappresenta nella fattispecie «un atto di violenza geografica per mezzo del quale non c'è praticamente angolo di mondo che non venga esplorato, tracciato su una mappa e finalmente ricondotto sotto il controllo altrui».<sup>76</sup> Secondo Said è proprio nella dimensione spaziale, con la perdita *fisica* di un determinato luogo a causa dello straniero, che comincia la servitù coloniale subita dall'indigeno, la cui «identità geografica»<sup>77</sup> deve essere restaurata in qualche modo. Tuttavia, «data la presenza del colonizzatore straniero, in una prima fase la terra può essere riconquistata solo attraverso l'immaginazione».<sup>78</sup> Perciò a fronte delle affermazioni di Findlayson Peroo sogghigna, e risponde che il suo ponte «non sarà come questo... con muratura affondata sott'acqua, com'è affondato il *Quetta*. A me piacciono i ponti so-spe-si, che volano da una sponda all'altra, con un solo grande balzo, come una plancia. Allora non c'è acqua che può far danni»;<sup>79</sup> con il suo atteggiamento si pone cioè in aperto contrasto con l'attitudine alla trasformazione dello spazio fisico connaturata al colonialismo,<sup>80</sup> orientandosi invece verso uno spazio tutto immaginario. In altri termini, Peroo crede nella costruzione del ponte ma può solo *immaginarlo*, contrapponendolo alla fisicità del ponte espressione dell'imperialismo britannico.<sup>81</sup> Peroo sembra in questo modo accettare la tecnica occidentale – con la volontà di costruire un ponte, un giorno – ma non la sua etica, né per estensione la fiducia dell'Occidente nella propria onnipotenza:<sup>82</sup> la sua è una sintesi articolata di un pensiero mitico e immaginario e di una mediazione tra la volontà di andare oltre i limiti imposti dalla natura, il conseguente assoggettamento fisico dello spazio e una concezione sacrale della realtà, percezione completamente assente nella mentalità di

---

<sup>76</sup> E. W. SAID, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale d'Occidente*, cit., p. 252.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 166.

<sup>80</sup> Il racconto di Kipling «superbly illustrates the many ways in which the Europeans' mission to diffuse industrial technology enhanced their global dominance. The railway bridge itself, spanning the mighty Ganges, which for millennia had been one of the main sources of Indian civilization, symbolizes the British capacity to reshape the Indian environment in order to increase its productivity» M. ADAS, *Machines as the Measure of Men: Science, Technology, and Ideologies of Western Dominance*, cit., p. 235.

<sup>81</sup> «From a practical viewpoint, his giant, single-arch bridge would probably have been difficult to fund, but Peroo's idealistic hopes for a different bridge design represent a counterfactual cognitive topology to rival the one built up around Findalyson's bridge» D. C. STRACK, *Who Are the Bridge-Builders? Metaphor, Metonymy, and the Architecture of Empire*, cit., p. 49.

<sup>82</sup> B. PARRY, *Delusions and Discoveries. India in the British Imagination, 1880-1930*, cit., p. 206.

Findlayson, perfetto esempio di quella *negligenza* di cui parla Agamben in *Profanazioni*.<sup>83</sup> Infatti – nonostante l’ingegnere sorrida al «noi» utilizzato da Peroo, che così facendo si include tra i costruttori di ponti – l’indigeno si presta in realtà a combinare le proprie capacità, conoscenze<sup>84</sup> e rispetto per la tecnologia dell’Impero britannico con una profonda deferenza verso l’irrazionale: «Madre Ganga è Madre Ganga, e io questo lo so quando torno sulle sue sponde e la venero».<sup>85</sup>

Inoltre i ponti «so-spe-si» a cui si riferisce Peroo segnano un momento chiave nell’economia del racconto, perché rappresentano l’eco arcaica di credenze e miti dimenticati<sup>86</sup>. Rispetto a Findlayson, il cui ponte “autoritario” è basato su una travatura reticolare e una «puntazza inchiavardata»;<sup>87</sup> entrambe brevettate dall’ingegnere, Peroo immagina un ponte di tutt’altra natura, che adempia alla stessa funzione pratica lasciando al contempo libero e intatto lo scorrere del fiume sottostante. Perché una caratteristica fondamentale associata al ponte dal pensiero mitico è che la sua costruzione è sempre stata percepita come un’azione potenzialmente pericolosa, sacrilega, in quanto volontaria manomissione della natura da parte dell’uomo, e per questo motivo «affrontabile solo con una salvaguardia rituale»,<sup>88</sup> accompagnata cioè da rituali e sacrifici propiziatori. Si può ad esempio leggere nel secondo volume dell’*Encyclopædia of Religion and Ethics* che:

---

<sup>83</sup> «Alla religione non si oppongono, perciò, l’incredulità e l’indifferenza rispetto al divino, ma la “negligenza”, cioè un atteggiamento libero e “distratto” – cioè sciolto dalla religione delle norme – di fronte alle cose e al loro uso, alle forme della separazione e al loro significato. Profanare significa: aprire la possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la separazione o, piuttosto, ne fa un uso particolare» G. AGAMBEN, *Profanazioni*, cit., p. 85.

<sup>84</sup> «Non c’era pezzo di ferro così grosso o piazzato così male per il quale Peroo non sapesse escogitare un paranco atto a sollevarlo [...]. Era stato Peroo a salvare la travatura del Piedritto Numero Sette dalla distruzione [...]. Non c’era nessuno come Peroo, serang, per imbracare, fissare con tiranti e incordonare [...]; per spogliarsi e tuffarsi, all’occorrenza, al fine di verificare come i blocchi di calcestruzzo intorno ai piedritti reggessero all’erosione di Madre Ganga, o per avventurarsi a monte del fiume in una notte di monzone e riferire sullo stato dei rivestimenti lungo gli argini» R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 164.

<sup>85</sup> Ivi, p. 167. «In this regard, Peroo is a rare example in colonial fiction of a “native” who masters the supposed mysteries of the West’s “engineering genius” – precisely the mysteries that Europeans pretended were ultimately incommunicable to their non-European employees, and which figured as a counterweight to indigenous forms of knowledge (particularly its “magical” forms)» A. JOHNSON, *Out of Bounds. Anglo-Indian Literature and the Geography of Displacement*, cit., p. 85.

<sup>86</sup> «In ‘The Bridge-Builders’ differences of precept, aspiration and temperament are absorbed into the context of what is represented as two equally authentic cultures. Through this allegory Kipling evokes an Indian sensibility as registered in myth and legend, where the guidance of the gods was sought in mundane matters» B. PARRY, *Delusions and Discoveries. India in the British Imagination, 1880-1930*, cit., p. 205.

<sup>87</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 175.

<sup>88</sup> A. SEPPILLI, *Sacralità dell’acqua e sacrilegio dei ponti*, cit., p. 236. «È solo la nostra “civiltà industriale” che ha dimenticato ogni cautela e ogni dubbio, e rischia di distruggere l’ambiente stesso in cui vive» *ibidem*.

(i). To all early races, rivers were part of a Divine scheme for delimiting frontiers, for apportioning territories to the different races of mankind, and for obstructing the interference of district with district. Rivers accordingly acquired a semi-sacred character, and each stream had its tutelary divinity [...]. (ii.) To interfere with what the gods had laid down as a natural boundary, to bridge the stream which had been intended to act as a barrier to the insatiable and the restless curiosity of man, was a daring, nay, a sacrilegious act. In the event of a bridge being built, therefore, the local river-spirit must be appeased by some compensating sacrifice, (iii.) Once this sacrifice has been made, and the riverspirit been placated, the bridge becomes in a sense sacred.<sup>89</sup>

Così il sacrilegio avviene in particolare quando il ponte attraversa un corso d'acqua, come nel caso del fiume Gange varcato dal ponte di Kashi: la sua costruzione viene del resto descritta da Kipling con tratti infernali, che rivelano il carattere profanatorio del ponte, la cui opera di costruzione e la sua potenza trasformativa assumono una vera e propria natura faustiana:

Nella poca acqua profonda lasciata dalla siccità, una gru scorrevole faceva avanti e indietro sulla piattaforma a palafitte, gettando i profilati di ferro al loro posto, sbuffando, rinculando e grugnendo come grugnisce l'elefante in un deposito di legname. I ribattitori pullulavano a centinaia presso il graticcio laterale e la pensilina di ferro dei binari, sospesi a invisibili ponteggi sotto il ventre delle travi, aggrappolati intorno alla gola dei piedritti e in groppa agli aggetti dei montanti dei marciapiedi; le caldaie e i guizzi di fiamme in risposta a ogni colpo di martello aggiungevano sì e no un tocco gialligno al fulgore del sole. A est e a ovest, a nord e a sud i treni di servizio sferragliavano e stridevano su e giù per le spallette, accompagnati dallo sbatacchio dei carri carichi di pietrame bianco e bruno fino a che, tolti i cavicchi alle ribalte laterali, con un rombo e un borboglio qualche migliaio di tonnellate di materiali finiva riversato per tenere a bada il fiume.<sup>90</sup>

È possibile interpretare l'atteggiamento superstizioso di Peroo anche alla luce di *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, l'importante studio condotto da Seppilli sui materiali folklorici che gravitano attorno al simbolo del ponte. La studiosa ha in particolare evidenziato la presenza di due differenti «complessi emozionali»<sup>91</sup> che si

---

<sup>89</sup> G. A. F. KNIGHT, *Bridge*, cit., p. 848.

<sup>90</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 160.

<sup>91</sup> A. SEPPILLI, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, cit., p. 52.

attivano di fronte alla necessità di costruire artificialmente un passaggio che attraversi un corso d'acqua. Il primo è connesso alla «*sacralità dell'acqua in sé*, in tutte le sue valenze, nelle rappresentazioni e proiezioni simboliche, nei miti e nei riti che ne sorgono intrecciandosi all'infinito». <sup>92</sup> È infatti alla base del timore reverenziale con cui l'uomo ha considerato lo scorrere del fiume che è possibile ricondurre una determinata visione del mondo e una conseguente raccolta di pratiche superstiziose e religiose. Seppilli scrive che «l'uomo si sente angosciato alla mercé di forze esterne», <sup>93</sup> ed è solo conoscendole e ripetendo un'azione simbolica <sup>94</sup> che può affrontare l'angoscia provocata dal nuovo, riportandolo entro la sfera del conosciuto e del dominabile. <sup>95</sup>

A questo processo si collega il secondo «complesso emozionale», relativo al «*“varcare” le acque, all'annullarle con l'artificio di un ponte, che manomette la natura con l'affondamento di piloni o sostegni su cui il ponte si sorregge a riva, oppure nell'alveo stesso del fiume, fin entro il grembo della terra*». <sup>96</sup>

Se quindi l'azione di costruire un ponte «diviene nell'età moderna il mezzo che l'uomo ha di realizzarsi e di compiersi», <sup>97</sup> nel mondo antico era invece considerata come un fattore di rischio, perché turbava un ordine naturale prestabilito. L'edificazione di un ponte, perciò, in quanto tecnica trasformatrice di ciò che è dato per immutabile, viene appresa dalla coscienza come una «intrusione nel dominio del sacro [e] perciò stesso bisognevole di sussidio magico-religioso»: <sup>98</sup> infatti, come ricorda Seppilli, la realizzazione di ogni costruzione rappresenta un atto di grande importanza simbolica, e ogni fondazione o edificazione ad opera dell'uomo, in generale qualunque manomissione della terra è avvertita nel pensiero mitico come un sacrilegio nei confronti della sua intangibilità, e proprio «il venire a contatto con le forze infere, oscure, ingigantisce il senso del sacrilegio già implicito in ogni manomissione del mondo come è». <sup>99</sup> A maggior ragione tanto più deve essere il timore provocato dalla costruzione di un ponte, come nel caso del racconto di Kipling, che oltre ad affondare i piloni nel suolo viola le acque del

---

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>94</sup> Là dove «il simbolo indica tutta la potenza che gli è riconosciuta dalla psicoanalisi, o rispettivamente dalla magia» *ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*. Cfr. a proposito il cap. 2 La sacralità dell'acqua, in particolare il § Il rito degli Argei, pp. 65-85.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 52. Cfr. anche il cap. 6 Sacrifici edilizi e costruzione di ponti.

<sup>97</sup> M. T. PANSERA, *L'uomo e i sentieri della tecnica. Heidegger, Gehlen, Marcuse*, cit., p. 15.

<sup>98</sup> A. SEPELLI, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, cit., p. 52.

<sup>99</sup> *Ivi*, pp. 237-238.

fiume Gange già cariche di valenze sacrali, aggiogandole poi alla sua necessità.<sup>100</sup> Si tratta quindi di applicare un complesso di precauzioni, di riti magico-religiosi destinati ad assicurare la benevolenza di quelle forze misteriose capaci di ostacolare il proposito di attraversare un corso d'acqua, o di costruirvi sopra.

Niente di tutto ciò avviene con la costruzione del ponte di Kashi, destinato per questo motivo a subire la violenza del fiume nella seconda parte del racconto. Il personaggio di Findlayson, con la sua spregiudicatezza, non può che ricordare un noto esempio di condotta sacrilega e irrispettosa nei confronti della sacralità delle acque, riportato da Erodoto nel settimo libro delle *Storie*. Serse si sta preparando ad invadere la Grecia, e ordina di costruire un ponte di barche sull'Ellesponto per poter marciare con le sue truppe verso la Tessaglia. Il re persiano però non si è premurato di ricorrere a riti propiziatori, né ad alcun tipo di offerta nei confronti dell'Ellesponto che il suo esercito sta aggiogando: perciò «quando lo stretto era ormai dotato di ponti, sopraggiunse una terribile tempesta, che li fece a pezzi e li distrusse completamente».<sup>101</sup> È poi Eschilo nei *Persiani*<sup>102</sup> a mettere in luce tramite Dario la colpa maggiore di Serse: non l'aggressione armata, né le stragi, le violenze o i templi profanati, ma l'aver costruito un ponte sulle acque sacre del Bosforo. Serse, osando costruire un ponte sullo stretto, si è macchiato di *hybris*, superando i limiti della propria condizione mortale:

lui che pensò di trattenere con legami lo scorrere del sacro Ellesponto, la divina corrente del Bosforo, quasi fosse uno schiavo, e tentò di trasformare lo stretto, e chiudendolo in ceppi forgiati col martello creò un'ampia strada per un ampio esercito. Pur essendo mortale gli dèi tutti, e in particolare Posidone, credette di dominare, con mente non retta:

---

<sup>100</sup> A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 35. Sul sacrilegio implicito nell'azione di costruire un edificio cfr. anche A. SEPPILLI, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, cit., pp. 236-241; M. ELIADE, *I riti del costruire*, cit.; S. THOMPSON, *Motif-index of folk-literature*, cit., C931 (Building Falls because of Breaking of Tabu). Sul motivo della costruzione sacrilega e del sacrificio umano cfr. *infra*, Terza parte. Ponti di pace, cap. 1; Quarta parte. Ponti di guerra, cap. 1.4.

<sup>101</sup> ERODOTO, *Le Storie*, vol. II, nota critica e testo greco a cura di Aristide Colonna, traduzione e commento a cura di Fiorenza Bevilacqua, indice dei nomi a cura di Emanuele Lana, Torino, UTET, 1996, VII, 34, p. 305.

<sup>102</sup> «Così nella rapida rassegna dei terrori sacrali aleggianti sui fiumi, sugli stretti, sui mari nel mondo antico, ritroviamo nelle parole di un poeta fra i più accessibili all'afflato del "religioso", al senso di sacralità dei limiti e del fatale esito che s'accompagna alla *hybris*, quella reverenza dovuta all'acqua, quel particolare intenso *tabu* della sacra corrente accolta nel solco che divide sponda e sponda. Nella più alta voce del tragico greco [...], *l'oltraggio arrecato alla sacra corrente del Bosforo col ponte che congiunge le due opposte rive e con l'uso di strutture battute col ferro, campeggia su ogni altra valutazione come la colpa massima e fatale*» A. SEPPILLI, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, cit., pp. 244-245.

come potrebbe non essere una malattia dello spirito questa che si è impossessata di mio figlio?<sup>103</sup>

Oltretutto Serse, in preda all'ira

ordinò di colpire l'Ellesponto con trecento frustate e di gettare in mare un paio di ceppi. [...] E comandò di pronunciare, mentre frustavano l'Ellesponto, parole barbare e folli: «Acqua amara, il tuo signore ti infligge questo castigo, perché lo hai offeso senza aver ricevuto alcuna offesa da lui. Il re Serse ti varcherà, che tu lo voglia o no. Giustamente nessuno tra gli uomini ti offre sacrifici, perché sei un fiume torbido e salmastro».<sup>104</sup>

Perciò, ritornando a *I costruttori di ponti*, quando il ponte è quasi terminato solo Peroo, a cui è chiaro lo spirito della tradizione mitica, ancora legata al rispetto dei limiti imposti all'uomo dalla natura, ha una premonizione del disastro:

«Il ponte sfida Madre Ganga» disse Peroo con una risata. «Ma quando toccherà a *lei* di parlare, so io chi farà la voce più grossa».  
[...]  
«Si muove!» disse Peroo poco prima dell'alba. «Madre Ganga è sveglia: udite!».<sup>105</sup>

Così, con due mesi di anticipo rispetto alle previsioni, arriva minacciosa la piena del fiume a insidiare il ponte:

Un gemito acuto corse fra gli astanti, trasformandosi in un grido, a metà fra la paura e lo stupore: la superficie del fiume s'imbancò da sponda a sponda tra i rivestimenti di pietra, e gli speroni più lontani disparvero sotto gli spruzzi di spuma. Madre Ganga era salita di botto all'altezza delle sponde e un muro d'acqua color cioccolato ne era il messaggero. Un urlo sovrastò il rombo delle acque, il lamento delle campate ricadute sui blocchi mentre le armature di sostegno venivano frullate via di sotto il loro ventre. Le chiatte crocchiavano schiantandosi l'una contro l'altra nel gorgo formatosi sotto le spalle del ponte e i loro alberi sgraziati s'innalzavano sempre di più contro la tenue linea dell'orizzonte.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> ESCHILO, *Persiani*, in ID., *Tragedie e frammenti*, a cura di Giulia e Moreno Morani, Torino, UTET, 1987, vv. 748-750, p. 163.

<sup>104</sup> ERODOTO, *Le Storie*, cit., VII, 35 1-2, p. 305.

<sup>105</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., pp. 171-172.

<sup>106</sup> Ivi, p. 173.

Findlayson impreca contro il capriccio degli elementi e chiede aiuto ai calcoli matematici, mentre Peroo si affida agli dèi e rimprovera l'ingegnere per il suo ostinato rifiuto a riconoscere il fato:

«[...] Sii ragionevole, Sahib. Nessuno può resistere a vegliare e a pensare tanto con la pancia vuota. Vatti a riposare, Sahib. Il fiume farà quel che farà [...]».

[...]

«Hai per caso intenzione di sostenerlo con le mani?» disse Peroo ridendo. «Io ero in pena per le mie chiatte e la mia biga *prima* che arrivasse la piena. Ora siamo nelle mani degli Dei [...]».<sup>107</sup>

### 1.5 Findlayson e la tecnica

Nell'atto di affidarsi ai calcoli matematici è presente tutta l'essenza della tecnica, fondata, come scrive Federico Puppo, su una «precisa immagine della ragione che, scomponendo e ri assemblando, conosce essenzialmente il solo processo del “calcolare”, a cui finisce per ridurre il reale».<sup>108</sup> Già Heidegger, considerando l'autoreferenzialità della tecnica, sosteneva che «ogni calcolare risolve il numerabile nel numerato, per poi impiegarlo nella numerazione successiva. Il calcolare non fa scaturire altro che il numerabile. Ogni cosa è solo ciò che essa “conta”. Ciò che di volta in volta è numerato assicura il processo del numerare».<sup>109</sup> Heidegger invitava a riflettere sull'essenza della tecnica: cosa che l'uomo avrebbe potuto fare a partire da un ripensamento delle conseguenze dello stesso agire tecnico. È l'angoscia determinata da questa riflessione che spingerebbe al cambiamento rispetto alla rotta tracciata dalla tecnica, ma Findlayson non ha alternative al calcolo matematico, unica speranza di salvezza per il ponte:

Lo ripercorse con la mente, lastra per lastra, campata per campata, mattone per mattone, piedritto per piedritto, ricordando, paragonando, valutando e ricalcolando, per tema di aver fatto qualche sbaglio; e durante le lunghe ore, nella sarabanda di formule che gli ballavano e

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 176.

<sup>108</sup> F. PUPPO, *Informatica giuridica e metodo retorico. Un approccio “classico” all'uso delle nuove tecnologie*, Trento, Tangram, 2012, p. 18.

<sup>109</sup> M. HEIDEGGER, *Che cos'è metafisica?*, cit., p. 80.



volteggiavano davanti, provò una gelida stretta d'apprensione al cuore.<sup>110</sup>

Tuttavia per quanto «il pensiero calcolante costring[a] se stesso nella costrizione a dominare tutto dal punto di vista della coerenza del suo procedere»,<sup>111</sup> quello stesso pensiero «non riesce a sopporre che tutto il calcolabile del calcolo sia già un tutto prima delle rispettive somme e dei rispettivi prodotti calcolati, un tutto la cui unità appartiene certamente all'incalcolabile che sottrae sé e il suo carattere spaesante alla presa del calcolo».<sup>112</sup> L'«incalcolabile» della natura riveste ne *I costruttori di ponti* i tratti sinistri e ostili del fiume, di Madre Ganga, che risulta del tutto incomprensibile se misurata nei termini conosciuti da Findlayson:

I conti del resto gli tornavano; già, ma a quale uomo era dato di conoscere i calcoli di Madre Ganga? Mentre lui era lì a verificare tutto con una tavola pitagorica, magari il fiume stava scavando pozzi proprio alla base di uno di quei piedritti da ventiquattro metri sui quali poggiava la sua reputazione.<sup>113</sup>

Findlayson, in attesa della piena che si sta per abbattere sul ponte, sostiene senza ammettere repliche «il ponte è mio; non posso abbandonarlo»:<sup>114</sup> il ponte di Kashi non rappresenta più ormai un mezzo per i fini espansionistici dell'Impero britannico, ma è diventato invece il fine dell'ambizione e dell'ossessione di potenza del protagonista:

Per lui [...] il tracollo significava tutto... tutto ciò per cui valeva la pena sopportare una vita così dura [...]. Nel suo ramo non c'erano scusanti. Magari il governo vi avrebbe prestato ascolto, ma quelli del mestiere lo avrebbero giudicato in base al ponte, nella misura in cui stava in piedi o crollava.<sup>115</sup>

Si nasconde qui uno dei significati più profondi della tecnica: è il modo in cui

---

<sup>110</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 175.

<sup>111</sup> M. HEIDEGGER, *Che cos'è metafisica?*, cit., p. 80.

<sup>112</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>113</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 175.

<sup>114</sup> Ivi, p. 176. «It becomes apparent that for Findlayson the bridge has ceased to be the means to the larger purpose of Empire, and has become the instrument of his ambition» A. PARRY, *Imperialism in "The Bridge Builders"*. Part 2, «The Kipling Journal», vol. 60, n. 238, June 1986, pp. 9-16, p. 11.

<sup>115</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., pp. 174-175.

da *mezzo* si capovolge in *fine* e, *autonomizzandosi* dai bisogni, dai desideri e dai motivi che sono alla base dell'azione umana, si pone come il primo bisogno, il primo desiderio e il primo motivo orientante l'azione umana. In questo modo, da *mezzo* universale per il conseguimento di qualsiasi fine, la tecnica si trasforma in fine supremo, in ciò in cui convergono le infinite serie di fini che si piegano a quel *mezzo*, perché da quel mezzo dipende la loro realizzazione.<sup>116</sup>

## 1.6 Al cospetto degli dèi

Per resistere alla fatica e per proteggersi dalla febbre malarica Peroo e Findlayson ingeriscono dell'oppio e sotto effetto delle allucinazioni, nel tentativo di salvare alcune imbarcazioni alla deriva, finiscono su una piccola isola deserta dove le droghe li iniziano a un'India mitica e leggendaria. Qui, al cospetto di un gruppo di animali riuniti in conclave, Findlayson accetta la spiegazione di Peroo secondo cui stanno assistendo a un *punchayet*, un'assemblea degli dei:

«Qui ci sono altri oltre noi due» disse Findlayson, la testa contro il tronco, sbirciando attraverso le palpebre semicalate, perfettamente a suo agio.

«Poco ma sicuro» disse Peroo a mezza bocca. «E neanche troppo piccoli».

«E chi mai saranno? Non li distinguo bene».

«Gli Dei. Chi altri? Guarda!».

«Ma certo, come no, gli Dei... gli Dei». Findlayson sorrise mentre la testa gli ricadeva sul petto. Peroo aveva senz'altro ragione. Dopo il Diluvio chi poteva restare ancora in vita sulla terra se non gli Dei che l'avevano creata... gli Dei che il suo villaggio invocava la sera... gli Dei che erano sulla bocca come fra i piedi di tutti?<sup>117</sup>

La narrazione, a questo punto, rivela definitivamente il sostrato mitico dell'India e l'oppio permette a Findlayson di coglierlo nella sua forma fenomenica, quale è tramandata dal mito. Il problema della legittimità della dominazione coloniale inglese è trasposto nel territorio delle divinità, trasformato da questione sociale e personale a mitica:

---

<sup>116</sup> U. GALIMBERTI, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 251.

<sup>117</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 181.

By transferring the level of attention from men to gods, Kipling assumes (as T. S. Eliot tries to assume in other contexts) the voice and authority of universal and supposedly primitive truth [...]. The shift of responsibility from the ordinary, the personal and the social to the mythic covers and deflects the unresolved conflicts that underlie the complex colonial enterprise that must often disguise power as responsibility and as service.<sup>118</sup>

Lo scopo del consiglio indetto dagli dei è quello di decidere il destino del ponte perché la preoccupazione è quella che gli occidentali, dopo averlo costruito, «si accorgeranno che Madre Ganga non è in grado di vendicare nessun insulto e cominceranno col rinnegare prima lei, poi tutti noi, uno per uno. Alla fine [...] ci ritroveremo con gli altari spogli».<sup>119</sup> La tecnica dell'uomo bianco rischia di scalzare la presenza degli dei: emerge lo spettro delle reazioni della tradizione indiana di fronte alla presenza dei costruttori di ponti, e nuovamente la risposta indigena alla prevaricazione spaziale degli occidentali può trovare uno sfogo nell'ambito dell'immaginazione, in questo caso attraverso la rievocazione teromorfica delle diverse divinità del pantheon induista che, oltraggiato dai costruttori di ponti, dà voce a quelle tradizioni sociali e alle forze conservatrici ostili alle alterazioni che il colonialismo ha portato con sé. È soprattutto Madre Ganga, la dea del fiume Gange, rappresentata da un cocodrillo palustre, a chiedere vendetta contro i costruttori di ponti:

Lo hanno fatto troppo solido per me. In tutta la notte avrò divelto sì e no un pugno di tavole. Le pareti tengono! Le torri tengono! Hanno incatenato la mia piena e il fiume non è più libero. Numi celesti, togliete questo giogo! Ridatemi acqua libera da sponda a sponda. Sono io, Madre Ganga, a parlare. La Giustizia degli Dei! Invoco la Giustizia degli Dei! [...] Voi non vi siete mossi quando inquinavano le mie acque [...]. Non avete fatto un cenno quando hanno intrappolato il mio fiume fra le pareti. Ho fatto ricorso alle mie sole forze e non sono bastate... la forza di Madre Ganga non è bastata... di fronte alle loro torri di guardia. Che potevo fare? Ho tentato tutto. Ora basta, Numi Celesti! [...] Demoni sono e figli di demoni! E voi avete lasciato sola Madre Ganga, esposta al ludibrio del loro carro di fuoco. La Giustizia degli Dei sui costruttori di ponti!<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Z. T. SULLIVAN, *Narratives of Empire. The Fictions of Rudyard Kipling*, cit., p. 120.

<sup>119</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 185.

<sup>120</sup> Ivi, pp. 182-183.

Distaccati dall'atteggiamento permissivo e materialista di Ganesh (rappresentato come un elefante) e Hanuman (a forma di scimmia) – i quali convinti che gli inglesi siano i servi e non i padroni dell'India trovano propizio l'intervento coloniale e ammirano l'operosità dei costruttori di ponti, «uomini che credono che il loro Dio sia il duro lavoro»<sup>121</sup> – sono gli dei del pantheon superiore: Indra, il dio della guerra secondo i Veda, manifestatosi sotto le sembianze di un'antilope, rimprovera le divinità femminili per la loro miopia:

Cos'è tutta questa smania di vendetta, Madre Ganga, devi per caso morire entro l'anno? Soltanto ieri, dove lei scorre, era il mare; domani il mare tornerà a coprirla, secondo il computo che gli Dei fanno di ciò che gli uomini chiamano tempo. Chi può dire che questo loro ponte reggerà fino a domani?<sup>122</sup>

Anche Shiva il distruttore, nel racconto presentato come un toro, è ancora fiducioso nel potere intramontabile degli dei dell'India: «gli uomini fanno avanti e indietro, vanno ciarlano e contando di strani Dei, e io sto ad ascoltare. Le credenze si susseguono nelle scuole fra la mia gente, e io non porto rancore dato che, fatte le chiacchiere, esaurita la diceria, è a Shiva che alla fine essi ritornano».<sup>123</sup> Con l'arrivo di Krishna, l'unico a non presentarsi sotto le sembianze animali, viene introdotto un elemento umano: mentre le altre divinità vivono separate dagli uomini, nella loro isola divina, Krishna ha realizzato il suo proprio ponte dal mondo divino a quello terrestre, ed è per questo l'unico a poter vedere la realtà come uomo e come divinità.<sup>124</sup> Supplica quindi Madre Ganga di risparmiare gli uomini travolti dalle inondazioni: «abbi pietà, madre, ancora per un po'... perché è soltanto per un poco».<sup>125</sup> Krishna, divinità incarnata nell'uomo, contiene in sé il

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 187. Oltretutto il giudizio di Ganesh sui benefici del ponte si rivela essere del tutto errato: sostiene infatti che ad arricchirsi dalla costruzione del ponte siano i commercianti e i mercanti indiani, ma «although a bridge may be egalitarian in performing its function at a specific location, both its presence at that particular location and the role it plays there have been preordained to provide maximum benefit for the constituency that planned it, whether that group is a village, a nation, or an empire. If the bridge is a response to local needs and has been constructed with local resources, there may not be a problem. If the cost-benefit analysis has been calculated from afar, however, the seemingly egalitarian bridge can become an instrument of oppression» D. C. STRACK, *Who Are the Bridge-Builders? Metaphor, Metonymy, and the Architecture of Empire*, cit., p. 44.

<sup>122</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 183.

<sup>123</sup> Ivi, p. 186.

<sup>124</sup> «Voi sapete, o Celesti, che io solo fra noi mi aggiro senza posa sulla terra [...]. Saggi voi siete ma vivete lontano, dimentichi di dove provenite. Così io non dimentico» ivi, p. 190.

<sup>125</sup> Ivi, p. 189.

fenomenico e l'assoluto, il contingente e il trascendente, collegando tra loro sia l'indifferenza per le questioni materiali che la preoccupazione per i destini universali:<sup>126</sup> avverte così gli dei minori che con l'aumentare della complessità dell'organizzazione sociale verranno respinti dai credenti, tornando ad essere piccole divinità:

La fiamma sugli altari smorirà e sulle labbra la preghiera, e voi tornerete ad essere piccole Divinità... Dei della giungla... nomi che i cacciatori di ratti e gli accalappiacani biascicano nella macchia e fra le grotte... Dei di pezza, idoletti di coccio nell'albero, insegne di villaggio, quali eravate all'inizio. Questa è la fine che spetta a te, Ganesh, e anche a te Bhairon.<sup>127</sup>

Ugualmente si rivolge agli dei del pantheon superiore: «saggi voi siete ma vivete lontano, dimentichi di dove provenite». Anche a loro prefigura la fine imminente, nonostante gli apparenti vantaggi che i ponti hanno portato con sé:

Il carro di fuoco alimenta i vostri altari, dite voi? E i carri di fuoco portano mille pellegrini dove ai vecchi tempi ne venivano dieci? È vero. Questo, oggi, è vero [...]. Ma [c'è] una nuova voce che corre di bocca in bocca [...] una voce funesta... un'oziosa vocina diffusa fra il Popolino [...], stando alla quale sono stanchi di voi, o Celesti [...]. Ma la voce ormai si è diffusa e [...] verseranno sempre meno tributi ai vostri grassi brahmani. Poi dimenticheranno i vostri altari, ma così lentamente che nessuno saprà dire come sia iniziata la sua incuria [...]. Ora che il mio popolo ha sotto gli occhi il loro operato, la cosa gli dà da pensare. E a tutto pensa meno che ai Celesti. Pensa invece al carro di fuoco e alle altre cose che i costruttori di ponti hanno fatto.<sup>128</sup>

Si crea così una completa coincidenza tra l'uomo occidentale e la sua attività di costruttore di ponti, con la quale viene identificato. Il potere della tecnica è stato definitivamente svelato alla popolazione e il dubbio comincia a minare gli equilibri millenari stabiliti dagli dei. Infatti le loro argomentazioni non si limitano solo a mettere in luce lo scontro tra culture straniere e indigene, ma anche tra antiche tradizioni e nuove tecnologie che inevitabilmente, come nel caso del ponte di Kashi, introducono un

---

<sup>126</sup> B. PARRY, *Delusions and Discoveries. India in the British Imagination, 1880-1930*, cit., p. 208.

<sup>127</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 191.

<sup>128</sup> Ivi, pp. 190-191.

cambiamento nella vita delle persone, senza tenere adeguatamente in considerazione la loro fragilità.<sup>129</sup>

Quando infine Indra viene invitato a pronunciarsi su questi presagi inquietanti risponde con una sorta di profezia, che mette fine alla riunione degli dei:

Voi conoscete l'Enigma degli Dei. Quando Brahma smetterà di sognare, scompariranno i Cieli, gli Inferni e la Terra. State tranquilli. Brahma sogna ancora. I sogni vanno e vengono, e cambia la natura dei sogni, ma Brahma sogna ancora [...]. Andate, figli miei! Brahma sogna... e fino al suo risveglio gli Dei non moriranno.<sup>130</sup>

Con l'arrivo del giorno e la scomparsa degli dei, Findlayson e Peroo ritornano alla realtà e svanisce l'effetto dell'oppio. Il diluvio si è placato e le forze conservatrici della notte (gli dei dell'antica India), nonostante i dibattiti, hanno permesso alla potenza tecnica del giorno (il colonialismo) manifestata nella figura del ponte di resistere. Ancora una volta l'ingegnere, al suo risveglio, si rivela imperturbabile rispetto alle esperienze collocate al di là della sua soglia culturale, e la parzialità che regola il suo rapporto con il ponte culmina nella sua incapacità nel vedere il significato che questo riveste rispetto al

---

<sup>129</sup> «Realism and fabulism confront each other in story type; in cultural terms west confronts east; and on another level ancient India confronts the impact of a new consciousness created by trains and bridges» A. PARRY, *Imperialism in "The Bridge Builders"*, «The Kipling Journal», vol. 60, n. 237, March 1986, pp. 12-22, p. 16. Si tratta soprattutto di una forma di resistenza alla modernizzazione da parte di una società non-occidentale, che ha il merito di svelare la contraddizione insita nell'idea dell'epoca di una possibile modernizzazione standardizzata e omologante per tutte le realtà, che non teneva in debita considerazione le irriducibili incongruenze culturali: «Il presupposto di un percorso univoco ed omogeneo verso la modernità, che avrebbe avvicinato i paesi in via di sviluppo alle società occidentali avanzate si è dimostrato, presto, infondato. I processi di modernizzazione delle società "altre" non sono stati equivalenti a quelli avvenuti in Occidente, perché i processi di istituzionalizzazione del mutamento moderno dipendono da molte variabili, tra cui la relazione che viene ad instaurarsi tra gli stimoli e le sfide posti dalla modernizzazione occidentale e le concezioni ontologiche della realtà condivise in ogni determinata società» F. SILVESTRI, *Il richiamo della modernità. Sviluppi teorici sull'attuale condizione e definizione della società contemporanea in Bruno Latour*, cit., p. 155. Sono di Weber, il secondo rappresentante della sociologia classica a cui si è fatto riferimento all'inizio di questo capitolo, i primi studi sul processo di razionalizzazione che ha investito la società occidentale: un processo definito come "disincantamento del mondo" (*Entzauberung der Welt*), in virtù del quale l'uomo potrebbe governare lo scibile attraverso il calcolo: «la crescente intellettualizzazione e razionalizzazione non significa [...] una crescente conoscenza generale delle condizioni di vita nelle quali ci troviamo. Ma essa significa qualcosa di diverso, cioè la consapevolezza o la fede che sia possibile apprendere solo ogni qual volta si voglia, e che dunque per principio non esistano forze imprevedibili e misteriose che qui entrino in gioco ma che piuttosto tutte le cose, per principio, si possano dominare attraverso il calcolo. Ma questo significa il disincantamento del mondo». Un processo radicale secondo cui non sarebbe più necessario, «come fa il selvaggio per il quale esistono tali forze, ricorrere a mezzi magici per dominare o propiziarsi gli spiriti» perché «ciò si ottiene con i mezzi tecnici e con il calcolo» M. WEBER, *La scienza come professione*, a cura di Luciano Pellicani, traduzione italiana di Edmondo Coccia, Roma, Armando Editore, 1997, pp. 50-51.

<sup>130</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 193.

luogo in cui è stato costruito: l'esperienza notturna viene così rigettata al sorgere del sole, in modo tale che «in quella luce tersa il ricordo non trovava più posto per i sogni delle tenebre».<sup>131</sup>

Peroo al contrario è segnato dall'esperienza vissuta, a riprova dell'apertura di questa figura eclettica la cui grande perizia tecnica si associa al rispetto per la tradizione. Tuttavia sembra essere finalmente consapevole, alla guida dell'imbarcazione che li sta portando in salvo, dell'inevitabilità dei cambiamenti che la modernità sta portando con sé, palesati dalla vicenda del ponte di Kashi. Quando realizza che le divinità terribili al cospetto delle quali si sono trovati non significano nulla per Findlayson al momento del suo risveglio, nel regno diurno, Peroo giunge alla conclusione per cui gli dei possono esistere solo perché sono gli uomini a sognarli: «ma allora è proprio vero. “Quando Brahma smette di sognare, gli Dei muoiono”. Ora so, eccome, ciò che intendeva dire».<sup>132</sup> Gli dei esistono solo nell'inconscio dell'uomo. Non solo il fiume Gange, ma la stessa distanza ideologica tra occidentali e indiani è stata oltrepassata dal ponte rappresentato dalla tecnica: alla fine del racconto Peroo abbandona allora le proprie superstizioni «to enter Findlayson's own realm of materialism and technological mastery»,<sup>133</sup> immaginandosi intento nell'atto di fustigare il guru del villaggio: «fammi arrivare al villaggio e gliele suono di santa ragione al guru [...]. Peroo [...] con la mente stava adoperando mezzo metro di cavo metallico in parte sciolto; e la schiena su cui picchiava era quella del suo guru».<sup>134</sup>

Il sogno notturno delle divinità del pantheon induista – la cui visione riduce l'umanità all'insignificanza – viene a sua volta marginalizzato e reso irrilevante dalla realtà della luce del giorno, fatta di lavoro e tecnica. Gli dei esistono solo finché Findlayson rimane all'interno del suo sogno oppiaceo; viceversa, l'uomo occidentale, i colonialisti, esistono fin tanto che gli indiani restano addormentati. Sarà la razionalità a risvegliare gradualmente i sognatori,<sup>135</sup> e questo comporterà la scomparsa degli dei. È un cortocircuito tra due polarità, che si contraddicono e creano un vicolo cieco: perché la

---

<sup>131</sup> Ivi, p. 194. Findlayson dimostrerebbe così che «'unreality' of the Indian deities [can't survive his] return of consciousness» E. L. GILBERT, *The Good Kipling. Studies in the Short Story*, Athens, Ohio University Press, 1971, p. 144.

<sup>132</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 195.

<sup>133</sup> J. MONTEFIORE, *Rudyard Kipling*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 62.

<sup>134</sup> Ivi, pp. 195-197.

<sup>135</sup> Il mondo “disincantato” di cui parlava Weber, che con l'avvento della scienza moderna incorona il progresso tecnologico scalzando il culto divino.

storia dei costruttori di ponti, quella che agisce in superficie, lascia intendere che fino a quando Findlayson lavorerà servendo la tecnica sarà al riparo dai problemi della notte, legati alla sfera onirica, e gli dei non potranno disturbare la sua coscienza. Ma la storia che agisce sotto la superficie razionale, invece, suggerisce anche che finché Brahma continua a sognare gli dei non moriranno: la vita stessa altro non è che la conseguenza del suo sogno, in cui è contenuta, e che quindi «the waking world is an illusion. Native insight, in other words, undermines colonial certainties».<sup>136</sup> Il conflitto è tra la razionalità e la coscienza diurna e l'oscuro irrazionale del sogno notturno, un'*impasse* che tradisce la posizione ambivalente di Kipling rispetto ai due tipi di esperienza<sup>137</sup>. Resta comunque il fatto che per l'autore l'uomo della tecnica

is powerless before the flood, before the intensity and destructiveness of nature. Having constructed a political, social, and personal identity on the ability to control nature and the unconscious, he is impotent before the fury of the return of the repressed or oppressed.<sup>138</sup>

Perciò quando Indra chiede «chi può dire che questo loro ponte durerà fino a domani?»,<sup>139</sup> la domanda sembra cadere nel vuoto senza trovare risposta.

Forzando questa lettura, del resto, *I costruttori di ponti* potrebbe suggerire che il motivo profondo per cui l'uomo deve dedicarsi ciecamente al proprio lavoro è quello di distogliere il pensiero dall'eternità, idea insostenibile per l'uomo moderno, in cui nulla di ciò che compie in vita è destinato a durare.<sup>140</sup> L'enfasi posta sul lavoro di costruzione del ponte non rappresenterebbe un particolare isolato per lo spirito del tempo alla fine del XIX secolo, considerato infatti come «the period when work begins to be grasped as the defining aspect of human individuality»,<sup>141</sup> in cui «labour is understood as the energy of will, the process of growth and creativity that drives both the individual and the human species».<sup>142</sup> Il significato della costruzione del ponte in Kipling può essere perciò letto come una sorta di via di fuga rispetto alle «“night-time” forces of the indigenous powers,

---

<sup>136</sup> Z. T. SULLIVAN, *Narratives of Empire. The Fictions of Rudyard Kipling*, cit., p. 123.

<sup>137</sup> Ivi, p. 126.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> R. KIPLING, *I costruttori di ponti*, cit., p. 183.

<sup>140</sup> J. MONTEFIORE, *Rudyard Kipling*, cit., p. 63.

<sup>141</sup> M. SHIACH, *Modernism, Labour and Selfhood in British Literature and Culture, 1890-1930*, London, Cambridge University Press, 2004, p. 6.

<sup>142</sup> Ivi, p. 16.



natural and divine»,<sup>143</sup> rispetto a cui «the daytime “works”»,<sup>144</sup> le attività dell'uomo, non rivestono alcuna importanza. Perciò il lavoro tecnico e la complessità dei progetti ingegneristici di grande scala come quello del ponte di Kashi vengono valorizzati come alternativa da contrapporre al vuoto, una forma di stoica operosità autoreferenziale in difesa del nulla che circonda la razionalità dell'uomo e dell'oscurità che si agita sotto la placida apparenza della natura.

---

<sup>143</sup> M. GROVER, *Kipling's "wild and strange" India: The "insider" perspective of the short stories*, cit., p. 39.

<sup>144</sup> *Ibidem*.



## 2.

### PRIMO LEVI. L'UOMO E IL LAVORO

«Dalla *technê* sono generate tutte quelle cose la cui forma è presente nell'anima».

ARISTOTELE, *Metafisica*

#### 2.1 I costruttori di ponti all'opera

L'impiego della tecnica e le conseguenze del progresso scientifico sono tematiche sulle quali Primo Levi ritorna più volte, impegnato in una profonda riflessione articolata tra l'etica della ricerca scientifica e la problematicità insita nell'uso della tecnica, che forza l'uomo a confrontarsi costantemente con quesiti sempre nuovi.<sup>1</sup> In questo capitolo l'analisi delle modalità con le quali Levi affronta e problematizza la questione della tecnica, colta in particolare nella sua accezione positiva nel momento in cui interviene come “saldatura” tra i domini della cultura e della natura, fornisce una nuova prospettiva attraverso cui è possibile interpretare la figura del ponte quale specifico prodotto umano.

Apparentemente Levi affronta la questione della tecnica e il suo utilizzo in maniera non dissimile dall'impostazione “tecnofobica” di molta filosofia novecentesca, la quale, come abbiamo avuto modo di sottolineare nel capitolo precedente, attribuisce al suo sviluppo una vita propria, indipendente dall'uomo, interpretandola come «il demiurgo onnipotente che può tutto in ogni situazione».<sup>2</sup> Consideriamo il primo esempio in cui Levi utilizza la figura del ponte in questo senso: per una curiosa coincidenza onomastica con il racconto di Kipling – o per implicito rimando a simili posizioni prospettiche rispetto alla costruzione di un ponte? –, uno dei racconti che compongono la raccolta *Lilít* edita nel 1981 si intitola proprio *I costruttori di ponti*. Contenuto nella sezione *Futuro*

---

<sup>1</sup> Cfr. G. SANTAGOSTINO, *Tecnologia e rappresentazione in Primo Levi*, in *Letteratura e industria. Atti del 15° Congresso A.I.S.L.L.I. (Torino, 15-19 maggio 1994)*, vol. II, Firenze, Olschki, 1997, pp. 1039-1052; I. DOVARA, *Scienza, tecnica e industria nella vita e nell'opera di Primo Levi*, in *Letteratura e industria*, cit., pp. 1053-1058.

<sup>2</sup> M. NACCI, *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*, cit., p. 13.

anteriore, la quale riprende i temi dei racconti «fantabiologici»<sup>3</sup> di *Storie naturali e Vizio di forma, I costruttori di ponti* vede per protagonista Danuta, una gigantessa «contenta di essere stata fatta come i cervi e i daini»,<sup>4</sup> che vive in perfetta armonia con la natura che la circonda e di cui rappresenta una caricatura:

Le spiaceva un poco per l'erba, i fiori e le foglie che era costretta a mangiare, ma era felice di poter vivere senza spegnere altre vite, come invece è sorte delle linci e dei lupi. Aveva cura di visitare ogni giorno un luogo diverso, in modo che il verde nuovo cancellasse presto i vuoti; nel camminare, evitava di calpestare gli arbusti di salice, di nocciolo e di ontano, e girava al largo degli alberi d'alto fusto per non ferirli.<sup>5</sup>

Alla natura rappresentata da Danuta, Levi avvicina per contrasto la perizia tecnica dell'uomo, simboleggiata proprio da un ponte di pietre che la protagonista contempla ammirata e la cui costruzione, per quanto si sforzi, non riesce a replicare:<sup>6</sup>

in tutto il loro territorio, che girava più di cento miglia, non c'era niente di simile. Non poteva averlo scavato l'acqua, né poteva essere caduto così dalle montagne. Qualcosa o qualcuno lo doveva avere costruito, con pazienza, ingegno, e mani più sottili delle sue: si curvava per vederlo da vicino, e non si stancava di ammirare la precisione con cui le pietre erano state tagliate e commesse, a formare un arco elegante e regolare che a Danuta rammentava l'arcobaleno.<sup>7</sup>

L'uomo che Levi descrive, osservato dalla prospettiva “naturale” di Danuta, è un essere minuscolo, a prima vista innocuo, un «animaletto [...] dritto [che] correva con due gambe»<sup>8</sup> spaventato dal gigante: Danuta se ne invaghisce e riesce a catturarlo, ma falliti

---

<sup>3</sup> «Ho letto finalmente i tuoi racconti. Quelli fantascientifici, o meglio: fantabiologici, mi attirano sempre. Il tuo meccanismo fantastico che scatta da un dato di partenza scientifico-genetico ha un potere di suggestione intellettuale e anche poetica» Lettera di Italo Calvino a Primo Levi del 22 novembre 1961, in I. CALVINO, *Lettere 1940-85*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano, 2000, p. 695.

<sup>4</sup> P. LEVI, *I costruttori di ponti*, in ID., *Lilít*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1990, p. 475.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> «Un giorno radunò parecchi macigni che le parevano di forma adatta, e cercò di edificare un ponte come quello, ma che fosse della sua misura; non ci fu verso, non appena aveva installato il terzo macigno, e lo abbandonava per afferrare il quarto, il terzo le crollava addosso, e qualche volta le ammaccava le mani» Ivi, p. 476.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Ivi, p. 477.

i tentativi di addomesticarlo riconosce «che non sapeva assolutamente cosa farsene»<sup>9</sup> e decide a malincuore di liberarlo. Tuttavia, ed è questo il punto di svolta all'interno del racconto, mentre il gigante cattura l'uomo e poi gli dona la libertà, l'azione di quest'ultimo non lascia scampo: il minuscolo uomo infatti, il costruttore del ponte, fa anche parte di quegli esseri che da tempo stanno distruggendo i boschi in cui vivono Danuta e il padre Brokne, abbattendone gli alberi e appiccando vasti incendi. Alla fine del racconto troviamo Danuta che si sveglia angosciata per il fumo e l'odore del fuoco che sta divampando nei boschi:

Nel chiarore della luna si vedevano tutto intorno innumerevoli fili di fumo che salivano verso il cielo, dritti nell'aria ferma e gelida: sì, come le sbarre di una gabbia, ma questa volta dentro erano loro. Lungo tutta la cresta delle montagne, sui due lati della valle, bruciavano fuochi, ed altri fuochi occhieggiavano molto più vicini, fra tronco e tronco. [...] dovettero tornare indietro tossendo e lacrimando, l'aria era intossicata, non si poteva passare. Nel frattempo, la radura si era popolata di animali di tutte le specie, anelanti ed atterriti. L'anello di fuoco e di fumo si faceva sempre più vicino; Danuta e Brokne sedettero a terra ad aspettare.<sup>10</sup>

La prospettiva con cui Levi si accosta al rapporto tra uomo e natura in questo racconto, filtrato dall'uso della tecnologia, sembra piuttosto chiara: l'uomo, grazie alla sua capacità tecnica, è l'unico essere capace di costruire ponti e di unire così materialmente le cose tra loro, realizzando opere che la natura non potrebbe replicare; ma l'uomo è al tempo stesso anche il portatore di un progresso irreversibile, responsabile della distruzione della natura.<sup>11</sup> Quella di Levi si presta dunque ad essere interpretata come una lettura critica della tecnica e dell'azione dell'uomo in generale, tanto che la stessa figura del ponte, come abbiamo visto, non è esente dall'essere rappresentata dall'autore in maniera duplice a seconda del punto di vista da cui viene osservata: incomprensibile seppur affascinante dalla prospettiva naturale, ma espressione di un progresso spietato se considerata in termini antropici. Una prospettiva che il lamento del gigante Brokne sintetizza efficacemente, quando di fronte alla fine imminente di fatto

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 478.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 479-480.

<sup>11</sup> Cfr. A. RONDINI, *La scrittura e la sfida. Una lettura di «Lilit» di Primo Levi*, «Studi Novecenteschi», vol. 29, n. 63/64, giugno-dicembre 2002, pp. 239-276.

equipara la figura del costruttore di ponti a quella del distruttore: «eccoli dunque all'opera, i costruttori di ponti, i piccoli e solerti».<sup>12</sup>

Del resto non si potrebbe interpretare diversamente la posizione di Levi rispetto alle responsabilità dell'uomo nei confronti della tecnica e della natura nemmeno in numerosi altri passaggi che si possono ritrovare tra le pagine dei suoi racconti: limitandoci ad esempio alle *Storie naturali* è il caso esplicito della figura ricorrente del signor Simpson, un rappresentante di prodotti tecnologici responsabili della tragica disumanizzazione progressiva dell'uomo: «il signor Simpson [...] è veramente innamorato delle macchine NATCA, crede in esse con candida fede, si tormenta per le loro manchevolezze e per i loro guasti, trionfa dei loro trionfi».<sup>13</sup> Ancora, è la figura di Gilberto, che Levi descrive come un «uomo pericoloso, un piccolo prometeo nocivo [...] ingegnoso e irresponsabile, superbo e sciocco»,<sup>14</sup> «figlio del secolo [...]: anzi, è un simbolo del nostro secolo»<sup>15</sup> con la passione «di tormentare la materia inanimata»<sup>16</sup> e capace, all'occorrenza, «di costruire una bomba atomica e di lasciarla cadere su Milano “per vedere che effetto fa”».<sup>17</sup>

La tematizzazione negativa della tecnica in Levi sembrerebbe dunque in sintonia con il pensiero moderno della filosofia europea, con il quale condivide il rifiuto della natura disumanizzante della tecnologia e la volontà di denunciarne le applicazioni distorte. Tuttavia, nonostante queste premesse, le modalità con le quali Levi affronta il tema della tecnica sono tutt'altro che univoche, ed è solo attraverso una attenta considerazione dell'«epistemologia antropologica»<sup>18</sup> dell'autore che è possibile comprendere la natura della parabola che nella produzione letteraria leviana include tanto un racconto “tecnocritico” come quello de *I costruttori di ponti* quanto il romanzo de *La chiave a stella*, in cui, come si vedrà, all'interno di un contesto completamente diverso rispetto all'uso della tecnica, viene affrontata anche la costruzione di un ponte. Qui infatti leggiamo che per il protagonista Faussonne «i ponti è il più bel lavoro che sia [*sic*]»<sup>19</sup>

---

<sup>12</sup> P. LEVI, *I costruttori di ponti*, cit., p. 480.

<sup>13</sup> P. LEVI, *L'ordine a buon mercato*, in ID., *Storie naturali*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit., p. 55.

<sup>14</sup> P. LEVI, *Alcune applicazioni del Mimete*, in ID., *Storie naturali*, cit., p. 71.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 71-72.

<sup>18</sup> P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 107.

<sup>19</sup> P. LEVI, *Il ponte*, in ID., *La chiave a stella*, in *Opere. Romanzi e poesie*, vol. II, introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1988, p. 107.

perché «sui ponti passano le strade e senza le strade saremmo ancora come i selvaggi».<sup>20</sup> un'accezione del ponte, questa, che compensa quella del racconto de *I costruttori di ponti* e con la quale la visione dell'autore finisce poi con il coincidere, a dimostrazione della conseguente presa di distanza dalla classica *Weltanschauung* tecnocritica.<sup>21</sup>

È noto del resto quanto l'equilibrio intellettuale di Levi lo avesse reso estraneo alla polarizzazione delle idee e a prese di posizione ideologiche: «siamo estremisti: ignoriamo le vie intermedie, siamo disperati o (come oggi) spensierati; ma viviamo male. Eppure dovremmo respingere questa nostra innata tendenza alla radicalità, perché essa è fonte di male. Sia lo zero, sia l'uno, ci spingono all'inazione».<sup>22</sup> Levi sembra perciò attenersi alla «legge del “raccontare due volte”»,<sup>23</sup> rappresentando cioè situazioni simili sotto angolazioni opposte: è quello che accade con la figura del costruttore del ponte, come si vedrà, ed è quanto scrive anche Pierpaolo Antonello in *Ménage a quattro*, dove ricorda che «come sempre accade in Levi, in realtà, ogni posizione epistemica si divarica in una prospettiva duplice, antinomica, che considera ogni fenomeno, sia nelle sue potenziali degenerazioni, sia nelle sue acquisizioni conoscitive, etiche o semplicemente materiali».<sup>24</sup>

## 2.2 L'avventura umana nel mondo tecnologico

Per risalire all'origine della visione positiva della tecnica e della pratica concreta del lavoro – aspetti fondamentali che determinano l'ottimismo alla base del racconto sul ponte contenuto ne *La chiave a stella* – è necessario partire dalla ferita personale ed epocale rappresentata dal dramma della deportazione nazista. È infatti nell'infermeria del Lager di Monowitz, durante l'ultima notte prima della liberazione quando l'esercito sovietico è ormai alle porte, che leggendo un libro Levi ha una improvvisa

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> «Non c'è scelta, all'Arcadia non si ritorna, ancora dalla tecnica, e solo da essa, potrà venire la restaurazione dell'ordine planetario, l'emendamento del “vizio di forma”» risolto di copertina edizione Einaudi 1971 di *Vizio di forma*.

<sup>22</sup> P. LEVI, *Eclissi dei profeti*, in ID., *L'altrui mestiere*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit., p. 827. «Egli opera, anche come scrittore, con criteri ben definiti, che ridefinisce a nostro uso sia nelle numerose parti metanarrative dei suoi libri, sia in dichiarazioni apposite di poetica e in interviste. Questo naturalmente non implica estraneità o sordità all'irrazionale, ma favorisce una posizione di principio contraria a qualunque incauta adulazione dell'irrazionale, a qualunque gioco intellettuale che possa indulgere a potenzialità non sicuramente controllabili» C. SEGRE, *Introduzione* a P. LEVI, *Opere. Romanzi e poesie*, vol. II, cit., p. VIII.

<sup>23</sup> A. RONDINI, *La scrittura e la sfida. Una lettura di «Lilit» di Primo Levi*, cit., p. 268.

<sup>24</sup> P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 103.

consapevolezza del rapporto che regola le interazioni tra tecnica e natura. Nel testo antologico de *La ricerca delle radici* Levi raccoglie e introduce stralci di romanzi ritenuti significativi per la sua formazione letteraria, e nel capitolo *L'avventura tecnologica* inserisce *Remorques* di Roger Verdel, un libro che «Tratta un tema attuale, eppure stranamente poco sfruttato: l'avventura umana nel mondo della tecnologia».<sup>25</sup> Quello di Verdel è proprio il libro che Levi legge nella notte «spaventosa e decisiva in cui i tedeschi esitarono fra l'ucciderci e il fuggire»,<sup>26</sup> ed è il romanzo da cui Levi trae una prima consapevolezza sul fatto che «il rapporto uomo-macchina non è necessariamente alienante, ed anzi può arricchire o integrare il vecchio rapporto uomo-natura».<sup>27</sup> Questo passaggio è fondamentale e lascerà il segno nella poetica di Levi per due ragioni: la prima riguarda la natura stessa del Lager, la seconda ha a che fare con l'interpretazione della tecnica all'interno de *La chiave a stella*. Per quanto riguarda il romanzo, è lo stesso Levi a stabilire ne *La ricerca delle radici* una continuità tra il protagonista di *Remorques* e Faussone de *La chiave a stella*: Levi infatti scrive: «la ricerca della paternità è sempre un'impresa incerta, ma non mi stupirei se nel mio Libertino Faussone si trovasse trapiantato qualche gene del capitano Renaud»:<sup>28</sup> come a dire, per sillogismo, che stabilendo una continuità d'intenti tra *Remorques* e *La chiave a stella* anche Faussone non può che essere un «avventuriero nel mondo della tecnologia», e che quindi il romanzo stesso rappresenta un esempio possibile del rapporto non alienante tra uomo e macchina. In secondo luogo, è notevole e paradossale il fatto che proprio nella «capitale concentrazionaria»<sup>29</sup> di Auschwitz, per Levi una macchina mostruosa che proprio della distorta innovazione tecnologica aveva fatto uno dei suoi punti di forza, avvenga questa rivalutazione della tecnica. È chiaro che l'oppressione nazista causata anche dall'ipertecnologizzazione rappresenta un *continuum* nell'opera leviana, come è altrettanto evidente il timore dell'autore tanto del ritorno delle atrocità di Auschwitz quanto dell'intensificazione del razionalismo scientifico nella vita quotidiana

---

<sup>25</sup> P. LEVI, *L'avventura tecnologica*, in ID., *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981, p. 111.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>29</sup> P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, in ID., *Opere*, vol. I, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1987, p. 760.



dell'individuo.<sup>30</sup> Tuttavia è proprio qui, nell'*anus mundi* di Auschwitz, che Levi riconosce paradossalmente che la tecnica dell'uomo non è necessariamente catastrofica, e lo fa attribuendo all'individuo la piena responsabilità delle sue azioni, «spostando sul piano della *responsabilità individuale* i termini della questione»:<sup>31</sup>

Chi nega i benefici delle macchine è in mala fede [...] ma è altrettanto chiaro che una tecnologia impazzita, o asservita a una classe può condurre il mondo a una catastrofe o ad una lenta cancrena, mentre la scienza, come figlia della ragione, può liberare l'umanità da buona parte delle sue sofferenze ed entro certi limiti lo ha già dimostrato [...]. Penso che la tecnica sia come la lancia di Achille, che ferisce o guarisce, a seconda di come viene maneggiata, o meglio, a seconda della mano che la regge.<sup>32</sup>

È la coscienza umana, quindi, a rappresentare la chiave per l'uso della tecnica, ed è lo stesso Levi a suggerire che come la lancia di Achille – che con un secondo colpo guarisce il danno inferto dal primo – la tecnica può avere sia effetti positivi che negativi: «wisdom, like technology, like scientific research, like human endeavour of all kinds, can lead to good or evil, to pleasure or pain. The wisdom, or moral concern [...], is related to the exercise of restraint or caution».<sup>33</sup> La tecnologia in sé perciò non può essere buona o cattiva, perché dipende dal soggetto che ne fa uso; come la natura, non può essere inquadrata all'interno di categorie morali: solo le azioni dell'uomo possono essere iscritte in un quadro eticamente connotato, in quanto si tratta di azioni libere, come si vedrà a proposito del personaggio di Faussone ne *La chiave a stella*. Quello di Levi è un atteggiamento illuminista,<sup>34</sup> in quanto l'autore «considers the single human being, with her weaknesses and with her virtues, with individual choice and individual responsibility, as the irreducible center of his theoretical beliefs».<sup>35</sup> Rinunciare alla tecnica significherebbe rinunciare a qualcosa di connaturato all'uomo: «se l'abbandonassimo

---

<sup>30</sup> C. ROSS, *Primo Levi's science fiction*, in R. S. C. GORDON (a cura di), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, London, Cambridge University Press, 2007, pp. 105-118, p. 116.

<sup>31</sup> P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 103.

<sup>32</sup> G. POLI, G. CALCAGNO (a cura di), *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, p. 53.

<sup>33</sup> C. ROSS, *Primo Levi's science fiction*, cit., p. 116.

<sup>34</sup> «Questo è il Levi illuminista: non l'apologeta della Ragione, ma il continuatore di Diderot e D'Alambert, l'enciclopedista degli altrui mestieri» M. BELPOLITI, *Le radici rovesciate. Introduzione a P. LEVI, La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1997, p. XII.

<sup>35</sup> P. ANTONELLO, *Primo Levi and 'man as maker'*, cit., p. 93.

tradiremmo la nostra natura e la nostra nobiltà di fucelli pensanti, e la specie umana non avrebbe più motivo di esistere».<sup>36</sup> Allo stesso tempo credere che l'uomo sia totalmente soggiogato al dominio della razionalità tecnologica

would be like accepting and justifying the kind of moral torpor and apathy that allowed Nazism to take control of German society with little internal struggle, opposition or individual rebellion. Nazism was for Levi, among other things, the ruthless, expert use of social and technological organization to serve a neo-pagan ideology, the perverse combination of primitive, pre-rational drives with the rationality of industrial efficiency.<sup>37</sup>

### 2.3 Tecnica e lavoro manuale

Con *La chiave a stella* Levi opera una convergenza tra il principio dell'uso oculato della tecnica e la valorizzazione del lavoro manuale, idee e prospettive che finiscono con il coincidere nella figura del protagonista Faussonne. Il romanzo rappresenta in questo senso una sfida dell'autore alle concezioni astratte della conoscenza scientifica, nei confronti delle quali Levi antepone, sul piano pratico e sotto una luce positiva, le abilità tecniche del personaggio-operaio, in controtendenza anche rispetto al panorama politico e culturale degli anni Sessanta e Settanta in Italia, in cui erano piuttosto l'alienazione della forza operaia e lo sfruttamento economico a livello industriale a monopolizzare il dibattito sul lavoro.<sup>38</sup> Al contrario il Faussonne leviano, operaio specializzato sempre in trasferta in giro per il mondo per montare gru, ponti e strutture metalliche, vuole essere l'incarnazione dell'idea del lavoro manuale quale massima espressione di libertà, un lavoro autonomo e creativo inteso come una vera e propria forma di conoscenza: la costruzione del ponte di cui Faussonne racconterà la gestazione non è che il frutto di questo approccio al lavoro. Così infatti si esprime a riguardo Faussonne, nella sua «parlata italo-tecno-piemontese»:<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> P. LEVI, *Covare il cobra*, in ID., *Saggi*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit., p. 977.

<sup>37</sup> P. ANTONELLO, *Primo Levi and 'man as maker'*, cit., p. 94.

<sup>38</sup> Cfr. per il dibattito letterario E. VITTORINI (a cura di), *Industria e letteratura*, «Menabò», (numero monografico) 4, 1961; ID., *Ancora industria e letteratura*, «Il Menabò», 5, 1962. Sotto un'altra prospettiva cfr. U. CASARI, *Letteratura e società industriale italiana negli anni Sessanta del Novecento*, Milano, Giuffrè, 2001.

<sup>39</sup> P. LEVI, *La coppia conica*, «La Stampa», 12 giugno 1977.

se io faccio questo mestiere di girare per tutti i cantieri, le fabbriche e i porti del mondo, non è mica per caso, è perché ho voluto. Tutti i ragazzi si sognano di andare nella giungla o nei deserti o in Malesia, e me lo sono sognato anch'io; solo che a me i sogni piace farli venire veri, se no rimangono come una malattia che uno se la porta appresso per tutta la vita, o come la farlecca di un'operazione, che tutte le volte che viene umido torna a fare male. C'erano due maniere: aspettare di diventare ricco e poi fare il turista, oppure fare il montatore. Io ho fatto il montatore.<sup>40</sup>

La figura di Faussonne si rivela funzionale per l'approccio epistemologico di Levi alla conoscenza della realtà. Come è stato sottolineato la tendenza dell'autore è infatti quella di correggere teorie generalizzanti e onnicomprensive preferendo un tipo di riflessione circostanziale e minuzioso, che nella figura di Faussonne trova piena espressione:<sup>41</sup>

L'umanità si trova oggi in una situazione critica e nuova, talmente complessa che sarebbe ingenuo proporre di risolverla in base ad un unico criterio generale. Non si può continuare a 'progredire' indiscriminatamente, ma non si può neppure fermarsi o regredire su tutto il fronte. Occorre affrontare i singoli problemi uno per uno, con onestà, intelligenza ed umiltà: è questo il compito delicato e formidabile dei tecnici di oggi e di domani.<sup>42</sup>

Faussonne non lavora a partire da schemi astratti ma piuttosto attraverso un confronto/scontro con la materia – analogo è il rapporto del chimico Levi –, caparbio e quotidiano, una dialettica costante tra *homo faber* e realtà materiale che genera una risposta cognitiva e un tipo di conoscenza di volta in volta recepite e incanalate attraverso il corpo del protagonista: perché «il giudizio degli uomini [...] è arbitrario e contestabile, mentre il giudizio delle cose è sempre inesorabile e giusto: è una legge uguale per tutti».<sup>43</sup> In questo modo la natura non viene «forzata tecnicamente»<sup>44</sup> dall'uomo, e l'*homo faber* non è destinato a diventare il padrone assoluto della materia attraverso la tecnica ma è

---

<sup>40</sup> P. LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 6.

<sup>41</sup> P. ANTONELLO, *Primo Levi and 'man as maker'*, cit., p. 91.

<sup>42</sup> P. LEVI, *Prefazione* a L. CAGLIOTI, *I due volti della chimica: benefici e rischi*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 9-13, p. 10.

<sup>43</sup> P. LEVI, *Il segno del chimico*, in ID., *L'altrui mestiere*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit., p. 780.

<sup>44</sup> A. GEHLEN, *Prospettive antropologiche. Per l'incontro con se stesso e la scoperta di sé da parte dell'uomo*, traduzione italiana di Sergio Cremaschi, presentazione di Gianfranco Poggi, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 134.

invece orientato dagli *input* della realtà esterna che modificano i suoi comportamenti. La materia infatti «è un giudice imparziale, impassibile ma durissimo: se sbagli ti punisce senza pietà»:<sup>45</sup> è il «tribunale della realtà ad avere l'ultima parola», scrive Antonello a proposito di Gadda e Levi, scrittori per i quali il mondo materiale «'costringe' il senso, regola le procedura intellettuali, mostra le invarianze che strutturano il fare e il pensare».<sup>46</sup> Asor Rosa ha parlato a proposito di un «disegno naturale»<sup>47</sup> celato dietro alle gru, ai ponti e ai tralicci ai quali lavora il protagonista, con il quale Faussone può dialogare e scontrarsi perché «il suo rapporto con il ferro è umano»,<sup>48</sup> pragmatico, concreto. Si tratta di un atteggiamento che Antonello definisce «*bottom-up*, che dalla pratica fattuale del mondo [estrapola] regole, atteggiamenti e leggi, mai rigidamente prescrittive ma esperienzialmente perfettibili».<sup>49</sup> Questo tipo di approccio si rivela fondamentale per comprendere come la responsabilità che Levi attribuisce alle azioni del singolo individuo rispetto all'uso della tecnica condizioni la sua particolare accezione dell'*homo faber* Faussone.<sup>50</sup>

È dalla pratica fattuale del mondo infatti che il personaggio trae quegli insegnamenti che gli permettono di correggere e migliorare la propria condotta professionale, ed è proprio nel capitolo de *La chiave a stella* dedicato alla costruzione di un ponte (*Il ponte*) che questa norma viene desunta con maggiore chiarezza. Qui Faussone racconta di un episodio che lo ha visto protagonista in un cantiere in India, in veste di responsabile del tiraggio dei cavi di sostegno di un ponte sospeso. Si tratta di uno dei suoi lavori più importanti, per il protagonista infatti “montare” un ponte rappresenta l'apice tecnico della sua vocazione professionale, l'ideale realizzazione concreta del lavoro perfetto: «un gran lavoro, c'era da montare un ponte sospeso».<sup>51</sup> Ciononostante la concreta – e disastrosa – esperienza indiana rovescia completamente la prospettiva di

---

<sup>45</sup> P. LEVI, *Ex chimico*, in ID., *L'altrui mestiere*, cit., p. 597.

<sup>46</sup> P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 13.

<sup>47</sup> A. ASOR ROSA, *Lo scrittore, l'operaio e il levriere*, «L'Unità», 24 giugno 1979, p. 3.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 15.

<sup>50</sup> Inoltre, come ha notato Asor Rosa, la responsabilità di Faussone sembra derivare anche dal suo rapporto con il padre artigiano: «Faussone non nasce da sé: è il figlio di una tradizione umile, artigiana, di perfezionismo tecnico, ancorché rudimentale, e di attaccamento al lavoro. Il suo rapporto con il padre ha un'importanza decisiva: qualcosa si è tramandato in lui, l'eredità di un modo popolare assai antico [...] di affrontare il mondo secondo *responsabilità*» A. ASOR ROSA, *Lo scrittore, l'operaio e il levriere*, cit., p. 3.

<sup>51</sup> P. LEVI, *Il ponte*, in ID., *La chiave a stella*, cit., p. 107.

Faussone: a fronte dei violenti eventi naturali che come nel racconto di Kipling si scatenano contro la costruzione del ponte,<sup>52</sup> questo, per Faussone, rappresenta ancora l'opera più rilevante che un ingegnere possa progettare, ma al tempo stesso quella meno auspicabile, a causa delle sue enormi difficoltà realizzative:

io sui ponti la pensavo così, e in fondo la penso così ancora adesso; ma dopo che ho montato quel ponte in India, penso anche che a me sarebbe piaciuto studiare; che se avessi studiato probabile che avrei fatto l'ingegnere; ma se io fossi un ingegnere, l'ultima cosa che farei sarebbe di progettare un ponte, e l'ultimo ponte che progetterei sarebbe un ponte sospeso.<sup>53</sup>

Una sorta di controsenso, come non manca di fargli notare il suo interlocutore,<sup>54</sup> che oltre a rivelare la profonda contraddizione che riveste la figura del ponte dimostra come l'approccio *bottom-up* di Faussone gli permetta di ricalibrarsi sulla base dell'esperienza concreta della costruzione del ponte, mettendo per lo meno in discussione l'idea astratta della sua realizzazione.

Questa visione "dal basso" della tecnica e dell'individuo che ad essa si relaziona permette insomma a Levi di affrontare il problema del rapporto tra natura e cultura, tra manipolazione del mondo naturale e tecnica dell'uomo sotto una prospettiva completamente diversa; problema rispetto al quale, in virtù di questo approccio epistemologico, Levi privilegia una comprensione *premoderna*, valorizzando cioè il rapporto *diretto* dell'uomo tanto con la natura quanto con le opere frutto del suo lavoro manuale. È proprio questo aspetto ad aver spinto alcuni critici a definire Levi come «filosofo naturale»:<sup>55</sup> nonostante lo scetticismo nei confronti del pensiero astratto,<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Anche in questo caso gli elementi della natura si manifestano come fossero dotati di volontà propria: così per esempio l'acqua che erode la sponda su cui è costruito il fiume è «come una bestia cattiva che volesse far danno» ivi, p. 112. Tuttavia in Faussone non c'è margine per un'eventuale riflessione sulle cause metafisiche che possono essere intervenute per far crollare la carreggiata del ponte, perché, semplicemente, «in India una cosa sembra sempre che sia un'altra» ivi, p. 119.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 107-108.

<sup>54</sup> «Ho fatto notare a Faussone che il suo discorso mi sembrava un po' contraddittorio, e lui mi ha confermato che lo era; che però [...] succede sovente che una cosa sia buona in generale e cattiva nel particolare; e che quella volta era stato proprio così» ivi, p. 108.

<sup>55</sup> Cfr. B. LANG, A. LANG, *Primo Levi. The Matter of a Life*, London, Yale University Press, 2013; A. RUDOLF, *At an Uncertain Hour. Primo Levi's War Against Oblivion*, London, Menard Press, 1990.

<sup>56</sup> «Era snervante, nauseante, ascoltare discorsi sul problema dell'essere e del conoscere, quando tutto intorno a noi era mistero che premeva per svelarsi [...]. Ecco: tutti i filosofi e tutti gli esercizi del mondo sarebbero stati capaci di costruire questo moscerino? No, e neppure di comprenderlo: questa era una vergogna e un abominio, bisognava trovare un'altra strada. Saremmo stati chimici [...]. Avremmo dragato

infatti, le posizioni filosofiche dell'autore all'interno delle sue opere sono costanti ed emergono soprattutto quando la narrazione è focalizzata sulla questione della tecnica. Il concetto di filosofia naturale riconduce, secondo Antonello,

all'interno di una tradizione epistemologica che ancora non separava i propri strumenti di indagine, fossero questi sperimentali, filosofici o espressivi, iscrivendosi in una disposizione che salta i confini disciplinari rigidi, recuperando un sistema di pensiero e di espressione *premoderni*, e superando anche i vari limiti discorsivi e di «genere».<sup>57</sup>

Il filosofo naturale quindi opera una congiunzione tra le discipline, ripristinando quell'indagine diretta rispetto alla realtà naturale che come si è visto all'inizio di questa sezione era stata separata in maniera antitetica rispetto alla sfera culturale. In *The Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature*, Stephen Toulmin attribuisce a questo tipo di recupero a posteriori una tendenza tutta postmoderna, fondata sull'idea di un cosmo interconnesso di cui l'umanità è parte, piuttosto che esserne un'osservatrice distaccata. Il concetto di un pensiero premoderno rispetto alla dicotomia uomo/natura è basato proprio su questo assunto: in età classica l'idea del cosmo indicava una concezione inclusiva e unificata dell'universo e di tutto l'esistente al suo interno, «the conviction that the entire system of the world forms a single, integrated system united by universal principles»<sup>58</sup> in cui «Humanity and Nature participate in a single, common order».<sup>59</sup> Questo tipo di continuità è collassato con l'inizio della modernità a causa dell'introduzione di quella serie di dualismi e dicotomie che risalgono a Cartesio e Newton, responsabili di aver separato «Humanity from Nature, Mind from Matter, Rationality from Causality»:<sup>60</sup> è con l'idealismo moderno che si comincia dunque a postulare il fatto che sia la razionalità umana a creare la realtà, resa in questo modo intellegibile e coesa; al tempo stesso tutto ciò che è naturale e che esula dal fattore umano

---

il ventre del mistero con le nostre forze, col nostro ingegno: avremmo stretto Proteo alla gola, avremmo troncato le sue metamorfosi inconcludenti, da Platone ad Agostino, da Agostino a Tommaso, da Tommaso a Hegel, da Hegel a Croce. Lo avremmo costretto a parlare» P. LEVI, *Idrogeno*, in ID., *Il sistema periodico*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 449.

<sup>57</sup> P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 7.

<sup>58</sup> S. TOULMIN, *The Return to Cosmology. Postmodern Science and the Theology of Nature*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 224.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

viene escluso, non esiste più. La modernità stessa poggia le proprie basi epistemologiche su questa separazione,<sup>61</sup> una cesura rispetto alla quale la poetica leviana sembra però porsi in anticipo, leggendo cultura e natura come parte della stessa realtà: in questo modo Levi rifiuta l'ermeneutica della scissione e vede una continuità essenziale tra esperienza umana e natura, tecnologia e forme naturali. Come ha notato Antonello,

Levi sembra non vedere l'uomo come destino del processo evolutivo, ma in cammino, assieme alla natura, verso la produzione di nuove forme di ibridazione artificial-biologiche, di strutture simbiotiche. La tecnica stessa non è nient'altro che la continuazione evolutiva della natura, in cui l'uomo è termine medio.<sup>62</sup>

Levi sembra cioè perseguire una forma di evolucionismo materialista che considera naturale e culturale uniti da una forte continuità: così ne *La chiave a stella* l'autore mette in campo un ampio apparato di metafore e similitudini biologiche, organiche, per rappresentare piattaforme ponti e gru di cui Faussonne sta raccontando la costruzione.<sup>63</sup> Le macchine, le piattaforme, i ponti eccetera non sono degli oggetti mostruosi allora, delle potenze sinistre incontrollabili, quanto piuttosto, come ha notato Asor Rosa, «il prodotto di un'operazione creativa, che assomiglia di molto al parto».<sup>64</sup> Come abbiamo visto, nel capitolo de *Il ponte*, a detta di Faussonne, la progettazione di un ponte si presenta come uno dei lavori più belli e difficili. Per esprimere l'idea della complessità delle operazioni

---

<sup>61</sup> Cfr. B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, cit. «La transizione dalla società tradizionale alla società moderna è figlia di una svolta nella visione del mondo attraverso cui la realtà viene ad essere concepita come ontologicamente distinta nei due domini della natura e della società. La natura rappresenterebbe l'insieme delle condizioni costanti, che agiscono in tutti i tempi e in tutti i luoghi; la società risulterebbe invece essere un principio di differenziazione da cui derivano le varie manifestazioni culturali, essa costituisce il fondamento delle molteplici direzioni di sviluppo della civiltà» F. SILVESTRI, *Il richiamo della modernità. Sviluppi teorici sull'attuale condizione e definizione della società contemporanea in Bruno Latour*, cit., p. 154.

<sup>62</sup> P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 100.

<sup>63</sup> Cesare Cases, nell'introduzione al primo volume delle opere Einaudi, ha parlato a proposito di «traboccante ilozoismo» C. CASES, *L'ordine delle cose e l'ordine delle parole. Introduzione a P. LEVI, Opere*, vol. I, cit., p. XVII.

<sup>64</sup> A. ASOR ROSA, *Lo scrittore, l'operaio e il levriere*, cit., p. 3. Nel capitolo *Clausura* ad esempio Faussonne racconta in questo modo la realizzazione di «un traliccio a forma di torre» (P. LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 13): «mi piaceva [...] vederlo crescere, giorno per giorno, e mi sembrava di veder crescere un bambino, voglio dire un bambino ancora da nascere, quando è ancora nella pancia di sua mamma. [...] a lavoro finito quella torre sembrava [...] anche a quelle figure che si vedono nell'anticamera dei dottori, il CORPO UMANO: una coi muscoli, una con gli ossi, una coi nervi e una con tutte le budelle. I muscoli veramente non li aveva, perché non c'era niente che si muovesse, ma tutto il resto sì, e le vene e le budelle le avevo montate io» ivi, pp. 13-17.

di tiraggio dei cavi del ponte e per elogiarne la complessità tecnica, allora, Faussonne scandaglia il suo vocabolario e pesca una metafora direttamente dal mondo animale, stabilendo una forma di corrispondenza tra questo e l'ambito tecnico, cui il ponte appartiene:

Prima di incominciare ho passato una settimana come a scuola, a lezione dagli ingegneri: [...] quattro ore al mattino col quaderno degli appunti e poi tutto il pomeriggio a studiarci su: perché era proprio come il lavoro del ragno, solo che i ragni nascono che il mestiere lo sanno già, e poi se cascano cascano dal basso e non si fanno gran che, anche perché loro il filo ce l'hanno incorporato. Del resto, dopo di questo lavoro [...], ogni volta che vedo un ragno nella sua ragnatela mi ritornano in mente i miei undicimila fili, anzi ventiduemila perché i cavi erano due, e mi sento un poco suo parente.<sup>65</sup>

Quando poi Faussonne racconta al suo paziente interlocutore il modo in cui una parte del ponte sospeso collassa a causa del forte vento, il suo stato d'animo corrisponde a quello di chi assiste impotente alla morte di una persona cara:<sup>66</sup>

più che tutto, vedere venire giù un'opera come quella, e il modo poi com'è venuta giù, un pezzo per volta, come se patisse, come se resistesse, faceva male al cuore come quando muore una persona. E proprio come quando muore una persona, che dopo tutti dicono che loro l'avevano visto, da come respirava, da come girava gli occhi, così anche quella volta, dopo il disastro, tutti volevano dire la sua [...]. E forse avevano ragione un po' tutti, o magari nessuno, perché anche qui è un po' come per le persone, a me è già successo tante volte, un traliccio per esempio, collaudato e stracollaudato che sembra che debba stare lì un secolo, e comincia a cioccare dopo un mese; un altro che non scommetteresti quattro soldi, niente, non fa una ruga [...]. Si capisce che se uno muore, o una struttura si sfascia, una ragione ci deve pur essere, ma non è detto che sia una sola, o se sì, che sia possibile trovarla.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Ivi, pp. 117-118.

<sup>66</sup> È notevole l'attaccamento emotivo di Faussonne al ponte, così come il rammarico per il suo crollo: «non è stata una bella storia. È stato come quando vuoi bene a una ragazza, e lei ti pianta da un giorno all'altro e tu non sai perché, e soffri, non solo perché hai perso la ragazza, ma anche la fiducia» Ivi, p. 126.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 122-123.



Non si tratta tuttavia di immagini metaforiche fini a loro stesse, perché hanno un loro preciso valore epistemologico che contribuisce a mettere in discussione i confini canonici tra i prodotti inanimati della tecnica e gli organismi viventi, collocando Levi in quella tradizione dell'artista ingegnere che risale a Leonardo da Vinci:

Leonardo saw in all organisms, including the human body, a 'monument of machines', and at the same time, he understood machines as organic structures, with their own intrinsic physiology, providing a strikingly modern, materialistic understanding of the mind/body problem.<sup>68</sup>

Se quindi per Levi non esiste separazione tra culturale e naturale, tra uomo e natura, allora è la stessa tecnica che può essere considerata alla stregua di una seconda natura, «not intrinsically human, but something intrinsically *natural*». <sup>69</sup> In quanto tale, in questa accezione, la tecnica può integrare il rapporto tra uomo e natura: sono proprio i presupposti che determinano la concezione positiva e “simbiotica” dell'*homo faber* leviano, il quale, altrove, viene al contrario letto a partire dalla scissione alienante tra il fattore umano (culturale) e quello naturale.<sup>70</sup>

#### 2.4 Tecnica come arte e forma di conoscenza

Da questa considerazione alla rivalutazione della tecnica intesa come una vera e propria forma d'arte il passo è breve. Non a caso la tecnica in Levi, quale filosofo naturale, «si dissocia [...] dall'idea di *tecnologia* come “sovrastuttura automatizzata”, come “impianto”, recuperando il suo significato etimologico di *arte*, di procedura costruttiva con fini conoscitivi, estetici ed etico-pratici». <sup>71</sup> Secondo una visione comune nei filosofi novecenteschi, sulla scorta dell'approccio tecnocritico al problema, tecnica e arte sono separate da un'opposizione netta, non possono che essere agli antipodi una rispetto all'altra: «mentre la tecnica è mezzo per altro, l'opera d'arte è fine in sé; mentre la tecnica

---

<sup>68</sup> P. ANTONELLO, *Primo Levi and 'man as maker'*, cit., p. 93.

<sup>69</sup> *Ibidem*. È quello che Giuseppe O. Longo ha definito *homo technologicus*, il quale «non è “uomo-più-tecnologia”: è bensì un'unità evolutiva profondamente nuova, è un'entità organica, mentale, corporea, psicologica, sociale e culturale senza precedenti, che se partecipa ancora dei miti, dei desideri e delle necessità dell'uomo “tradizionale”, crea anche miti, necessità e desideri suoi propri e inediti» G. O. LONGO, *Homo technologicus*, Roma, Meltemi, 2001, p. 12.

<sup>70</sup> Cfr. H. ARENDT, *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1966.

<sup>71</sup> P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 14.

è strumento in una concezione utilitaria dei fini da raggiungere, i fini dell'opera d'arte sono inutili per definizione». <sup>72</sup> Eppure, secondo una visione classica, anche in questo caso premoderna, arte e tecnica sono le due facce della stessa medaglia: nell'antichità il termine *ars* deriva infatti direttamente dal greco *techne*, la cui acquisizione da parte dell'uomo definisce «l'unica evidenza dello scarto qualitativo della conoscenza umana rispetto a quella di altri animali». <sup>73</sup> In greco insomma creazione artistica e produzione tecnologica sono designate dallo stesso termine. Sono questi i presupposti a cui si ricollega Levi ne *La chiave a stella*, collegando a doppio filo le esperienze dell'uso della tecnica alla realizzazione di vere e proprie opere artigianali, apparentemente inconciliabili tra loro. Nel capitolo *Off-shore*, per esempio, Faussone racconta il varo di una gigantesca torre di perforazione in Alaska. È un'operazione tecnica grandiosa, la piattaforma è «come un'isola, ma era un'isola che l'avevamo fatta noi; e [...] io ho pensato al Padreterno quando ha fatto il mondo [...] e quando ha separato il mare dall'asciutto». <sup>74</sup> È di fronte a questo lavoro eccezionale che Faussone si commuove e pensa al mestiere del padre, al quale finisce con il sovrapporre idealmente il suo, perché per quanto diversi entrambi condividono l'intento e lo scopo affettivo delle loro attività e dell'uso della tecnologia, «a sort of 'love' that make their crafts look alike in spite of the differences of tradition, scale, complexity and economics»: <sup>75</sup>

E adesso non vada a dirlo in giro, ma a quel momento mi è venuto come da piangere. Non per via del derrick, ma per via di mio padre; voglio dire, quel sacramento di ferro piantato in mezzo al mare mi ha fatto venire in mente un monumento balordo che una volta aveva fatto mio padre con dei suoi amici, un pezzo per volta, di domenica dopo le bocce, tutti vecchiotti, e tutti un po' strambi e un po' bevuti. [...] essendo che erano tutti più o meno del mestiere, uno sapeva saldare, uno tirava la lima, uno batteva la lastra e così via, avevano combinato di fare un monumento e di regalarlo al paese, ma doveva essere un monumento all'incontrario. Di ferro invece che di bronzo, e invece che tutte le aquile e le corone di gloria e il soldato che viene avanti con la baionetta, volevano fare la statua del panettiere ignoto: sì, di quello che ha inventato la maniera di fare le pagnotte; e farla di ferro, appunto, in

---

<sup>72</sup> M. NACCI, *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*, cit., p. 37.

<sup>73</sup> G. LOMBARDI, *Platone e Aristotele su technê e cultura: imparare a discernere*, in G. LOMBARDI, M. MANTOVANI (a cura di), *Pensieri nascosti nelle cose. Arte, Cultura e Tecnica*, Roma, Angelicum University Press, 2015, pp. 74-95, p. 74.

<sup>74</sup> P. LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 75.

<sup>75</sup> P. ANTONELLO, *Primo Levi and 'man as maker'*, cit., p. 92.

lamiera nera da venti decimi, saldata e imbullonata. L'hanno anche fatta, e niente da dire era bella robusta, ma come estetica non è riuscita tanto bene. Così il sindaco e il parroco non l'hanno voluta, e invece che in mezzo alla piazza, sta in una cantina a far la ruggine, in mezzo alle bottiglie di vino buono.<sup>76</sup>

Secondo la prospettiva di Levi e attraverso il personaggio di Faussonne il ponte, in questo modo, assume lo stesso valore di un'opera d'arte anche perché, come sottolinea lo stesso protagonista, «è come se sotto al lavoro finito ci mettessi la mia firma».<sup>77</sup> Da questo punto di vista allora la realizzazione di un ponte, insieme prodotto tecnologico e opera d'arte, può e deve nascere anche come prodotto della fantasia se è vero che la tecnologia, come ogni forma d'arte, è data ugualmente dall'immaginazione.<sup>78</sup> È quanto sostiene lo stesso Levi, secondo il quale, in questo tipo di lavoro, «deve prevalere la fantasia».<sup>79</sup> Per l'autore infatti la storia della tecnologia «dimostra come, davanti ai problemi nuovi, la cultura scientifica e la precisione siano necessarie ma insufficienti. Occorrono ancora due altre virtù, che sono l'esperienza e la fantasia inventiva».<sup>80</sup> In questo modo Faussonne è sia l'artista che lascia la sua firma sulla realizzazione del ponte, sia una sorta di fantasioso cavaliere errante arrampicato sulla sua struttura, per il quale la chiave a stella appesa alla vita è «come la spada per i cavalieri di una volta».<sup>81</sup>

La concezione greca della tecnica identificava inoltre anche quell'azione originaria con cui si indicava «l'affiorare della realtà nel suo manifestarsi, nel suo venire alla presenza».<sup>82</sup> È quanto sostiene Heidegger nel saggio *La questione della tecnica*, quando rileva giustamente che «dalle origini fino all'epoca di Platone la parola τέχνη [téchne] si accompagna alla parola ἐπιστήμη [epistème]. Entrambe sono termini che indicano il

---

<sup>76</sup> P. LEVI, *La chiave a stella*, cit., pp. 75-76.

<sup>77</sup> Ivi, p. 66.

<sup>78</sup> Anche Herbert Marcuse si è espresso in maniera simile. Il filosofo considera l'immaginazione nell'ambito della produzione tecnologica come «una forza guida nella ricostruzione della realtà» (H. MARCUSE, *Saggio sulla liberazione*, traduzione italiana di Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 1969, p.43), «l'a priori della ricostruzione e del riorientamento dell'apparato produttivo, in vista di una esistenza pacifica, di una vita senza paura» H. MARCUSE, *L'uomo una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, traduzione italiana di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, introduzione di Luciano Gallino, Torino, Einaudi, 1967, p. 253. Per Marcuse immaginazione e tecnica devono collaborare al fine di ristabilire un rapporto armonico tra uomo e natura: cfr. H. MARCUSE, *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 44.

<sup>79</sup> P. LEVI, *Trenta ore sul Castoro sei*, in ID., *L'altrui mestiere*, cit., p. 666.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> P. LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 74.

<sup>82</sup> M. T. PANSERA, *L'uomo e i sentieri della tecnica. Heidegger, Gehlen, Marcuse*, cit., p. 156.

conoscere nel senso più ampio. Significano il “saperne di qualcosa”, l’“intendersene”». <sup>83</sup>  
Tecnica come arte dunque, ma anche tecnica come forma di conoscenza della realtà che rende l’uomo davvero *uomo* impedendo che il progresso tecnologico finisca con il disumanizzarlo:

La *téchne* del mondo classico, che costituisce comunque la base della moderna tecnica, risulta non concepibile soltanto a partire dal fare, se non in senso derivato, mentre il suo senso originario è il rivelare, l’aprire alla manifestazione e alla presenza. Ora il termine greco per «disvelamento» non è altro che *alètheia*, che noi traduciamo con verità e che quindi ci risulta essere strettamente collegata con la tecnica. <sup>84</sup>

Perciò nel suo significato originario, per come era inteso dai Greci, la tecnica è una forma di *conoscenza operativa* della realtà non dissimile dalla manualità dell’*homo faber* Faussonne, che ne *La chiave a stella* conosce il mondo attraverso le sue mani:

Chi costruisce una casa o una nave [...] disvela la cosa da pro-durre [...]. Questo disvelare riunisce dapprima l’aspetto e la materia della nave e della casa nella visione compiuta della cosa finita e determina su questa base le modalità della fabbricazione. L’elemento decisivo della *τέχνη* non sta perciò nel fare e nel maneggiare, nella messa in opera di mezzi, ma nel disvelamento menzionato. In quanto tale, non però intesa come fabbricazione, la *τέχνη* è un pro-durre. <sup>85</sup>

Levi vede infatti «nella proceduralità delle tecniche e nel fare pratico uno strumento essenziale per definire e comprendere la realtà»<sup>86</sup> e perciò la manualità non può che considerarsi una forma di intelligenza:<sup>87</sup> «l’analisi manuale, come tutti i lavori manuali, ha un suo valore formativo, è troppo simile alle nostre origini di mammiferi per essere trascurata». <sup>88</sup> Così ne *La chiave a stella* il narratore scrive:

---

<sup>83</sup> M. HEIDEGGER, *La questione della tecnica*, in ID., *Saggi e discorsi*, traduzione italiana a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976, p. 10.

<sup>84</sup> M. T. PANSERA, *L’uomo e i sentieri della tecnica. Heidegger, Gehlen, Marcuse*, cit., p. 45.

<sup>85</sup> M. HEIDEGGER, *La questione della tecnica*, cit., p. 10.

<sup>86</sup> P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 13.

<sup>87</sup> «La mano è ciò che rende aristotelicamente l’uomo intelligente, in quanto mano e mente fanno parte di un medesimo dispositivo» ivi, p. 110.

<sup>88</sup> P. LEVI, T. REGGE, *Dialogo*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1984, p. 51.

Le avevo davanti agli occhi, le mani di Faussone: lunghe, solide e veloci, molto più espressive del suo viso. Avevano illustrato e chiarito i suoi racconti imitando volta a volta la pala, la chiave inglese, il martello; avevano disegnato nell'aria stantia della mensa aziendale le catenarie eleganti del ponte sospeso e le guglie dei derrick, venendo a soccorso della parola quando questa andava in stallo. Mi avevano richiamato alla mente lontane letture darwiniane, sulla mano artefice che, fabbricando strumenti e curvando la materia, ha tratto dal torpore il cervello umano, e che ancora lo guida stimola e tira come fa il cane col padrone cieco.<sup>89</sup>

La somma di questi aspetti – tecnica come arte e tecnica come forma di conoscenza – rende allora possibile «una nuova, moderna, possibile e reale dimensione»<sup>90</sup> del costruire, nel nostro caso di un ponte, dimensione «che non rifiuta né la *tecné* né l'*homo faber*, ma le riproduce e le rinnova sulla base di un'antica, antichissima disposizione umana al mutamento e al meraviglioso»,<sup>91</sup> come scriveva Alberto Asor Rosa nella sua recensione su *L'Unità* a *La chiave a stella*. Ecco dunque che sulla scorta di quanto emerso fino a questo punto attraverso l'epistemologia leviana, la tecnica – e con essa la figura del ponte – può affrancarsi da quegli anatemi nichilistici che la prospettiva filosofica novecentesca le aveva attribuito: e il lavoro di Faussone, di conseguenza, può diventare in questo modo persino oggetto di felicità, se è vero che come sostiene Levi «se si escludono istanti prodigiosi e singoli che il destino ci può donare, l'amare il proprio lavoro (che purtroppo è privilegio di pochi) costituisce la migliore approssimazione concreta alla felicità sulla terra».<sup>92</sup> Il lavoro del costruttore di ponti, paragonato da Levi a quello del chimico<sup>93</sup> e dello scrittore, è un mestiere che «nei [...] giorni buoni [...] [insegna] e essere interi, a pensare con le mani e con tutto il corpo [...] ed [insegna] infine a conoscere la materia ed a tenerle testa».<sup>94</sup> Sono gli stessi Levi e Faussone a concordare su quanto di buono hanno in comune:

---

<sup>89</sup> P. LEVI, *La chiave a stella*, cit., pp. 163-164.

<sup>90</sup> A. ASOR ROSA, *Lo scrittore, l'operaio e il levriere*, cit., p. 3.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> P. LEVI, *La chiave a stella*, cit., pp. 81-82.

<sup>93</sup> «Così parlando è venuto fuori che anch'io, pur non avendo mai battuto la lastra, avevo col rame una lunga dimestichezza, trapunta di amore e di odio, di battaglie silenziose ed accanite, di entusiasmi e stanchezze, di vittorie e sconfitte, e fertile di sempre più affinata conoscenza, come avviene con le persone con cui si convive a lungo e di cui si prevedono le parole e le mosse [...]. [E] quando l'ho detto a Faussone ci siamo sentiti un po' parenti» Ivi, pp. 78-79.

<sup>94</sup> Ivi, p. 53.

Sul vantaggio di potersi misurare, del non dipendere da altri nel misurarsi, dello specchiarsi nella propria opera. Sul piacere del veder crescere la tua creatura, piastra su piastra, bullone dopo bullone, solida, necessaria, simmetrica e adatta allo scopo, e dopo finita la riguardi e pensi che forse vivrà più a lungo di te, e forse servirà a qualcuno che tu non conosci e che non ti conosce.<sup>95</sup>

Presentando al lettore uno scenario lavorativo frutto della rivalutazione dell'apparato tecnologico, la visione di Levi rispetto al rapporto uomo-tecnica può essere considerata come un auspicio di libertà per il futuro, conclusione alla quale anche Herbert Marcuse era giunto, percorrendo altre vie. Proprio quest'ultimo infatti nel *Saggio sulla liberazione* scriveva che «per diventare veicolo di libertà, la scienza e la tecnologia dovrebbero cambiare i loro attuali scopi e indirizzi; dovrebbero essere ricostruite in accordo con una nuova sensibilità».<sup>96</sup> È proprio grazie alla «nuova sensibilità» – la quale in fondo trapela anche dalla poetica leviana – che

La tecnica tenderebbe allora a diventare arte, e l'arte tenderebbe a foggare la realtà: l'opposizione tra immaginazione e ragione [...] non avrebbe più alcun senso. Emergerebbe un nuovo Principio di Realtà, all'insegna del quale una nuova sensibilità e un'intelligenza scientifica desublimata si combinerebbero per creare un *ethos estetico*.<sup>97</sup>

Espressione della «nuova sensibilità» e portatore di un «nuovo Principio di Realtà», Faussonne diventa il modello di individuo-lavoratore auspicato da Levi, «fisiologicamente e psicologicamente capac[e] di esperire le cose e gli uomini fuori del contesto della violenza e dello sfruttamento»<sup>98</sup> e capace di mettere in discussione la visione «dell'intero establishment, della sua morale, della sua cultura»<sup>99</sup> rispetto al problema della tecnica. Perché come ha notato Cesare Segre nell'introduzione al secondo volume delle opere leviane, Faussonne «è un esemplare di umanità in cui si può aver fiducia: la passione del lavoro ben fatto è niente di meno che un'etica».<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> H. MARCUSE, *Saggio sulla liberazione*, cit., p.32.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> C. SEGRE, *Introduzione a P. LEVI, Opere. Romanzi e poesie*, vol. II, cit., p. XXVII.

Lontano da una lettura tecnofobica, il ponte con Levi diventa così l'emblema del lavoro svolto con cura e passione, simbolo dell'amore per una professione che l'uomo sceglie come proprio,<sup>101</sup> oggetto di cui compiacersi perché portato a termine con impegno e dedizione. Opera d'arte dell'homo faber, la realizzazione di un ponte è per lui «come il primo amore»<sup>102</sup> e così, infatti, si esprime a proposito Fausson: «ho sempre pensato che i ponti è il più bel lavoro che sia: perché si è sicuri che non ne viene male a nessuno, anzi del bene [...]; insomma perché i ponti sono come l'incontrario delle frontiere e le frontiere è dove nascono le guerre».<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> «Io del mio destino non me ne sono mai lamentato [...], perché me lo sono scelto da me: volevo vedere dei paesi, lavorare con gusto, e non vergognarmi dei soldi che guadagno, e quello che volevo l'ho avuto» P. LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 28. «E se uno sul lavoro non si sente indipendente, addio patria, se ne va tutto il gusto, e allora uno è meglio se va alla Fiat» *ivi*, p. 38.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 107.





Terza parte  
PONTI DI PACE



«La frontiera è duplice, ambigua; talora è un ponte per incontrare l'altro, talora una barriera per respingerlo. Spesso è l'ossessione di situare qualcuno o qualcosa dall'altra parte; la letteratura, fra le altre cose, è pure un viaggio alla ricerca di sfatare questo mito dell'altra parte, per comprendere che ognuno si trova ora di qua ora di là – che ognuno, come in un mistero medievale, è l'Altro».

C. MAGRIS, *Chi è dall'altra parte? Considerazioni di frontiera*

L'idea di unire le nazioni europee in un'organizzazione comune al fine di garantire una pace definitiva e perpetua nasce in contrapposizione al violento tentativo di occupazione armata dell'Europa da parte della Germania nazista. Già nell'ottobre del 1942, quando Hitler era al culmine dei successi militari in Europa e l'avanzata della *Wehrmacht* a Est non si era ancora arrestata a Stalingrado, Winston Churchill si auspicava una simile, utopistica istituzione: «Per quanto sia difficile affermarlo in questo momento, ho la ferma convinzione che la famiglia europea possa agire in stretta unione in seno a un Consiglio d'Europa. Prevedo ed attendo la costituzione degli Stati Uniti d'Europa».<sup>1</sup>

Il Consiglio d'Europa nasce il 5 maggio 1949, prefissandosi come obiettivo principale l'unità tra gli Stati europei allo scopo di salvaguardare i principi di una democrazia pluralista e il primato dei diritti umani e di facilitare il progresso economico e sociale.<sup>2</sup> Per celebrarne il cinquantesimo anniversario le Edizioni del Consiglio d'Europa pubblicano nel 1999 *Ecrire les frontières. Le Pont de l'Europe. Writing the borders: the Pont de l'Europe. Grenzüberschreibung: Die Europabrücke*: una raccolta letteraria che intende stimolare «une réflexion sur les thèmes du passage, de la traversée et de la rencontre de l'Autre»<sup>3</sup> e che, come suggerisce il titolo, ha come oggetto il *Pont de l'Europe*, il ponte ricostruito dopo la Seconda guerra mondiale che unisce la Francia alla Germania attraversando il Reno, in corrispondenza delle città di Strasburgo e Kehl.

---

<sup>1</sup> Citato in G. VEDOVATO, *I cinquant'anni del Consiglio d'Europa. La presenza italiana*, «Rivista di studi politici internazionali», vol. 66, n. 4 (264), ottobre-dicembre 1999, pp. 505-526 p. 505.

<sup>2</sup> I. S. IVANOV, *For a Great Europe without Dividing Lines: Towards the 50<sup>th</sup> Anniversary of the Council of Europe*, «Rivista di studi politici internazionali», vol. 66, n. 4 (264), ottobre-dicembre 1999, pp. 499-504, p. 499.

<sup>3</sup> *Ecrire les frontières. Le Pont de l'Europe. Writing the borders: the Pont de l'Europe. Grenzüberschreibung: Die Europabrücke*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 1999, quarta di copertina.

Il libro è frutto di una importante collaborazione internazionale ad opera di numerosi scrittori, storici, filosofi e intellettuali.<sup>4</sup> Insieme riflettono sul significato del ponte e della frontiera, all'interno del quadro di valori appartenente alla cultura europea post-bellica: qui la frontiera ha perso il significato etimologico di «prima linea dell'esercito schierato o in marcia»<sup>5</sup> – dal latino *frons* – e il ponte è diventato possibilità di contatto tra comunità, dialogo con l'Altro:

Che si tratti di prose o poesie in rappresentanza delle diverse culture d'origine [...] tutti i contributi indicano al lettore il valore essenziale della cultura europea per la quale “frontiera” non significa più limite o barriera e “ponte” vuol dire fine dell'isolamento e possibilità di dialogo.<sup>6</sup>

L'intervento di Jean-Pierre Vernant raccolto in questo volume<sup>7</sup> è particolarmente significativo perché riesce a mettere a fuoco con estrema lucidità l'interdipendenza di due fattori chiave che costituiscono le linee guida di questa seconda sezione della tesi, dedicata all'analisi della figura del ponte nei contesti di pace e di guerra. Il primo elemento ad emergere dallo scritto di Vernant è l'equilibrio tra gli opposti connaturato al ponte che determina il mantenimento della pace o, al suo venire meno, il conflitto e la guerra. Questa convivenza degli opposti rispecchia l'ambivalente struttura interiore dell'uomo, costantemente in bilico, nei suoi processi costitutivi, tra una chiusura monadica e l'apertura nei confronti dell'alterità. Secondo Vernant, che si rifà ai modelli della cultura greca classica, l'uomo possiede in sé le due divinità antagoniste e indissociabili di Estia e Ermes:

Il “dentro” rassicurante, recintato stabile, e il “fuori” inquietante, aperto, mobile, sono stati espressi dai greci antichi sotto forma di una coppia di divinità unite e contrapposte: Estia e Ermes. Estia è la dea del focolare, nel cuore della casa; è lei che ancora in profondità lo spazio domestico e ne fa un interno fisso, delimitato e immobile, un

---

<sup>4</sup> Hans Magnus Enzensberger, Séamus Heaney, Ismail Kadare, Claudio Magris, Orhan Pamuk e Jean-Pierre Vernant tra gli altri.

<sup>5</sup> G. RIGUTINI (a cura di), *Vocabolario latino-italiano e italiano-latino*, Firenze, Barbera Editore, 1925, p. 276.

<sup>6</sup> M. L. STERNINI, *Reviewed Work: Ecrire les frontières. Le Pont de l'Europe. Grenzüberschreibung: Die Europabrücke by AA. VV.*, «Rivista di studi politici internazionali», vol. 66, n. 4 (264), ottobre-dicembre 1999, pp. 653-654, p. 654.

<sup>7</sup> Il contributo di Vernant verrà trascritto, con gli altri, su una pietra miliare posta sul ponte stesso.

centro che conferisce al gruppo familiare – assicurandone la base spaziale – permanenza nel tempo, unicità alla superficie del suolo, sicurezza di fronte all'esterno. Come Estia è sedentaria, richiusa sugli uomini e sulle ricchezze che protegge, così Ermete è vagabondo, nomade, sempre in giro per il mondo; passa senza sosta da un luogo ad un altro, facendosi beffe di confini, mura, porte che varca per gioco, a modo suo. Signore degli scambi e dei contatti, sempre a caccia d'incontri, è il dio dei sentieri lungo i quali guida i viaggiatori, ma anche il dio delle grandi distese prive di strade e delle terre incolte, dove conduce le greggi, ricchezza mobile di cui ha la responsabilità, così come Estia veglia sui tesori racchiusi nei segreti delle case. Divinità contrapposte, certo, ma anche indissociabili. Una componente di Estia appartiene ad Ermete, una parte di Ermete spetta a Estia [...]. Perché esista veramente un dentro, bisogna che anche questo si apra verso il fuori e possa così accoglierlo in sé. Per essere se stessi, è necessario proiettarsi verso ciò che è estraneo, prolungarsi in esso e per mezzo di esso. Rimanere chiusi nella propria identità equivale a perdersi e a cessare di esistere.<sup>8</sup>

Vernant rileva l'antinomia ineludibile presente nell'uomo, una compresenza degli opposti che si traduce nella costante ricerca di un equilibrio identitario tra il dentro e il fuori, tra l'Io e l'Altro, e lo spinge a collegare e a far convivere tra loro stati contrapposti dell'essere, percepiti come inconciliabili tra loro.

Si tratta di un aspetto centrale ai fini di questa analisi, sul quale vale la pena soffermarsi allargando la riflessione. Da un punto di vista logico, riconoscere la compresenza degli opposti evocati simultaneamente dalla presenza del ponte implicherebbe rifiutare il principio di non contraddizione di origine aristotelica, che da solo non permetterebbe all'uomo di tenere unite realtà così diverse tra loro. Tuttavia la psicanalisi ha dimostrato che a rivestire un ruolo fondamentale per il funzionamento dell'inconscio è piuttosto il principio di complementarità: già Freud, che definiva l'inconscio come «il regno dell'illogico»,<sup>9</sup> dove «Le regole fondamentali della logica non hanno alcun valore»,<sup>10</sup> lo posizionava oltre il principio di non contraddizione, nel momento in cui «i moti pulsionali esistono gli uni accanto agli altri senza influenzarsi e

---

<sup>8</sup> J. P. VERNANT, *Senza frontiere. Memoria, mito e politica*, a cura di Giulio Guidorizzi, traduzione italiana di Arianna Ghilardotti, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005, pp. 169-170.

<sup>9</sup> S. FREUD, *Compendio di psicoanalisi*, in ID., *Opere (1930-1938). L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, vol. XI, cit., p. 595.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

non si pongono in contraddizione reciproca».<sup>11</sup> Per di più era proprio l'assenza di contraddizione ad occupare il primo posto tra i meccanismi di funzionamento dell'inconscio:

Tendenze con mete contrastanti coesistono nell'inconscio le une accanto alle altre, senza che si avverta l'esigenza di armonizzarle. O esse non si influenzano vicendevolmente affatto, oppure, se tale influenza si manifesta, essa non dà luogo a una decisione, bensì a un compromesso, che includendo in sé singoli elementi reciprocamente incompatibili, risulta assurdo. Un fenomeno analogo è che i contrari non vengono tenuti separati, ma anzi vengono trattati come identici, ragion per cui nel sogno manifesto ciascun elemento può anche significare il suo opposto. Alcuni glottologi hanno scoperto che questa stessa cosa si verificava anche nelle lingue più antiche, nelle quali coppie di contrari come "forte-debole", "chiaro-scuro", "alto-profondo" venivano espresse dalla stessa radice fino a quando due diverse modificazioni della parola primordiale separavano uno dall'altro i due significati.<sup>12</sup>

In seguito, proseguendo sulla strada aperta da Freud, è stato lo psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco ad aver stabilito un confronto tra la logica aristotelica e quella che ha definito come *logica simmetrica*, cioè quell'«espressione logica del modo indivisibile dell'essere»<sup>13</sup> che identifica e accomuna aspetti che al contrario la logica aristotelica mantiene distinti e inaccostabili tra loro. Sulla scorta di questa nuova formulazione Matte Blanco arriva alla conclusione che è proprio il pensiero dell'uomo ad essere il risultato della combinazione "bilogica" tra le modalità della logica asimmetrica e di quella simmetrica, che definiscono le due modalità presenti nell'apparato mentale: rispettivamente quella *eterogena*, grazie alla quale è possibile distinguere e

---

<sup>11</sup> S. FREUD, *L'inconscio*, in ID., *Metapsicologia*, in *Opere (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. VIII, cit., p. 70.

<sup>12</sup> S. FREUD, *Compendio di psicoanalisi*, in ID., *Opere (1930-1938). L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, vol. XI, cit., pp. 595-596. Del resto anche secondo Jung, com'è noto, la totalità psichica del soggetto non è data in forma di struttura, quanto piuttosto da un complesso di relazioni dinamiche, dove il processo di individuazione non rappresenta altro che il frutto della congiunzione degli opposti psichici che costituiscono la «totalità dell'uomo», opposti il cui simbolismo «attinge espressioni di natura cosmica come cielo-terra» e «l'intensità dell'opposizione si esprime in simboli come fuoco-acqua, alto-basso, vita e morte» C. G. JUNG, *Opere. Mysterium coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, cit., pp. 13-14.

<sup>13</sup> I. MATTE BLANCO, *L'inconscio e l'infinito*, in *Scienza & Tecnica. Annuario della EST. Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, 83, Milano, Mondadori, 1983, pp. 278-295, p. 285.

differenziare le cose tra loro, e quella *indivisibile*, che implica invece la fusione di tutte le cose in una totalità indistinta:

L'indivisibile che, come tale, è impensabile, sembra essere la *fons et origo* del pensiero: quanto è difficile, non dico accettare quest'asserzione, ma anche solo capirla! Tuttavia, quando ci si familiarizza con queste due grandi manifestazioni dell'essere, il suo aspetto indivisibile e il suo aspetto dividente, ci si accorge, attraverso la psicanalisi, che *l'indivisione è la madre della divisione*.<sup>14</sup>

La pulsione indirizzata all'unione di stati contraddittori, dunque, finisce con il coincidere con la figura del ponte, che diventa il simbolo significativo della conciliazione tra istanze antagoniste che l'uomo dovrebbe saper armonizzare tra loro per mantenere l'equilibrio su cui è basata la propria esistenza: ed è proprio questo il secondo aspetto rilevante che emerge dall'intervento di Vernant. Lo storico cioè esteriorizza, *spazializzandola*, questa «polarità dello spazio umano fatto di un dentro e di un fuori»<sup>15</sup> facendola coincidere con il *Pont de l'Europe*, il cui attraversamento fisico diviene poi allegoria del contatto vitale con l'ignoto, il non familiare, processo archetipico che caratterizza ogni ponte collocato tra due realtà distinte e contrapposte:

Passare un ponte, attraversare un fiume, varcare un confine, significa lasciare lo spazio intimo e familiare, dove ognuno ha il suo posto, per penetrare in un orizzonte diverso, uno spazio ignoto e straniero dove, confrontandosi con l'altro, si rischia di scoprirsi senza un luogo proprio, senza identità. Dunque, polarità dello spazio umano fatto di un dentro e di un fuori [...]. Ci si conosce e ci si costruisce mediante il contatto e lo scambio con l'altro. Tra le rive dello stesso e dell'altro, l'uomo è un ponte.<sup>16</sup>

Il ponte è quindi espressione formale, elemento tangibile di *confine* nella dimensione spaziale, che funge da cardine nel rapporto polarizzato tra forze centripete. Ma il *Pont de l'Europe* è anche l'elemento architettonico che si colloca in una precisa dimensione geografica, eretto *anche* quale luogo di memoria nella regione dell'Alsazia-Lorena, a lungo contesa tra Francia e Germania e teatro di sanguinosi conflitti nel corso

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> J. P. VERNANT, *Senza frontiere. Memoria, mito e politica*, cit., pp. 169-170.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

della Prima guerra mondiale prima, e durante l'occupazione nazista poi. *Pont de l'Europe*, nell'epoca postbellica, non identifica più l'omonimo ponte parigino ritratto da Gustave Caillebotte nel 1876, luogo di contiguità promiscua tra borghesia e classe operaia e privilegiato punto di osservazione sul frenetico sviluppo industriale circostante. Al termine della guerra che ha segnato il Novecento europeo, e della ricostruzione che ne ha fatto seguito, il *Pont de l'Europe* è diventato segno di equilibrio e pace, «fatto di civiltà essenziale»<sup>17</sup> e «simbolo irrinunciabile»<sup>18</sup> di riconciliazione con l'alterità.

Il *Pont de l'Europe* è forma architettonica e luogo di contatto tra culture, un “confine poroso”, per usare un'espressione dello psicoanalista Wilfred Bion, espressione di una negoziazione continua tra le parti e della costante e sofferta ricerca di una sintesi degli opposti che può permettere l'armonia tra gli uomini e la pace. Ma se ne potrebbe dedurre anche il significato contrario: se lo scambio dovesse interrompersi la negazione dell'alterità e lo squilibrio tra le forze che si fronteggiano in virtù della presenza del ponte potrebbero portare al conflitto tra le parti, alla guerra, trasformando il ponte da *confine* a *frontiera* psichicamente – e fisicamente – insostenibile per gli attori coinvolti: il ponte dovrebbe essere distrutto. È proprio all'interno della forbice creata dal rapporto dialettico tra armonia e conflitto che verrà condotta l'analisi del ponte in questa seconda parte della tesi.

---

<sup>17</sup> P. A. ROVATTI, *I ponti e i muri*, consultabile al sito: <https://autaut.ilsaggiatore.com/2018/08/i-ponti-e-i-muri/> (visitato il 29 novembre 2020).

<sup>18</sup> *Ibidem*.



## 1.

### IVO ANDRIĆ E IL MITO DEL PONTE

Cresciuto con un'educazione cattolica nella Bosnia multiculturale a maggioranza musulmana, una regione in cui Occidente e Oriente si sono incontrati e scontrati per secoli, Ivo Andrić sembra avvertire personalmente la complessa e sofferta esigenza di coniugare tra loro mondi contrapposti:

Nessuno può immaginare che cosa significhi nascere e vivere al confine fra due mondi, conoscerli e comprenderli ambedue e non poter fare nulla per riavvicinarli, amarli entrambi e oscillare fra l'uno e l'altro per tutta la vita, avere due patrie e non averne nessuna, essere di casa ovunque e rimanere estraneo a tutti.<sup>19</sup>

La sua sensibilità rispetto alla figura del ponte quale simbolo universale del collegare è pertanto spiccata, ha radici profonde, tanto che il tema del ponte ricorre in numerosi scritti minori che ne celebrano il significato di unione tra identità e culture:

Così, ovunque nel mondo, in qualsiasi posto il mio pensiero vada e si fermi, trova ponti fedeli e operosi, simboli dell'eterno e mai soddisfatto desiderio dell'uomo di collegare, pacificare e unire tutto ciò che appare davanti al nostro spirito, ai nostri occhi, ai nostri piedi, perché non ci siano divisioni, contrasti, separazioni.<sup>20</sup>

I ponti sono pensati per congiungere e unire, «sono più importanti delle case, più sacri, perché più utili, dei templi»,<sup>21</sup> per cui tra le opere che l'uomo può costruire nulla, secondo Andrić, «è più bello e prezioso dei ponti».<sup>22</sup>

*Il Ponte sulla Drina* (1945) è il racconto della cittadina di Višegrad e della convivenza secolare tra le fedi cristiane e quella musulmana della Bosnia a dominazione

---

<sup>19</sup> I. ANDRIĆ, *Racconti di Bosnia*, traduzione italiana di Dunja Badnjević Orazi e Manuela Orazi Bašić, Roma, Newton Compton, 1995, p. 20.

<sup>20</sup> I. ANDRIĆ, *I ponti*, in ID., *Racconti*, in *Romanzi e racconti*, saggio introduttivo di Predrag Matvejević, traduzione italiana di Dunja Badnjević, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1183-1184.

<sup>21</sup> Ivi, p. 1182.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

ottomana nell'arco temporale che va dal XVI secolo allo scoppio della Prima guerra mondiale. Si tratta probabilmente del romanzo che meglio riesce a rappresentare il ponte quale simbolo di equilibrio e armonia; come si vedrà infatti il ponte assume delle precise caratteristiche che lo rendono un vero e proprio archetipo del ponte di pace: il suo nascere dalla necessità insopprimibile di riunire mondi tra loro inconciliabili e il suo costituirsi quale luogo *abitabile* per l'uomo. Quello al centro del romanzo di Andrić è quindi un affresco in scala minore dell'eterogeneità etnica e religiosa di tutti i Balcani, dove il ponte sulla Drina che unisce l'Impero ottomano all'Europa cristiana, «unico collegamento sicuro tra il pascialato bosniaco e la Serbia»,<sup>23</sup> rappresenta il filo sottile e tuttavia resistente attraverso il quale l'autore, delineando una sorta di epica balcanica, può intrecciare alla cronaca delle trasformazioni politiche e sociali della regione bosniaca quella della cittadina di Višegrad, a lungo confine tra i due mondi contrapposti.<sup>24</sup>

### 1.1 La leggenda del ponte sulla Drina

Il romanzo inizia con la descrizione della cittadina di Višegrad in un momento imprecisato della sua storia. La descrizione di Andrić è arbitraria, non intende cioè offrire informazioni obiettive sulla reale natura di Višegrad perché costruita piuttosto per enfatizzare un'armonia che implicitamente si intende conferita dalla presenza del ponte, che viene dato per scontato nella vita della cittadina:

Sul ponte [...] si svolge [...] la vita degli abitanti di Višegrad. In tutti i racconti, personali, familiari o collettivi, si sentono sempre le parole «sul ponte». E infatti, sul ponte della Drina avvengono le prime passeggiate e i primi giochi dei bambini. Quelli cristiani, nati sulla sponda sinistra del fiume, lo attraversano già a pochi giorni di vita quando, la prima domenica dopo la nascita, vengono portati in chiesa per essere battezzati. Ma anche gli altri bambini, quelli nati sulla sponda destra, o che sono musulmani e non vengono battezzati, trascorrono, come in passato i loro padri e i loro nonni, la parte più importante

---

<sup>23</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., p. 671.

<sup>24</sup> Storicamente l'influenza ottomana in terra bosniaca inizia nella seconda metà del XV secolo prolungandosi fino al 1878, data in cui il Congresso di Berlino ridefinendo i territori turchi in Europa sancisce il passaggio della Bosnia sotto l'amministrazione austriaca. *Status* che si protrarrà fino al termine della Prima guerra mondiale, quando la Bosnia entrerà a far parte del Regno dei Serbi, Croati e Sloveni prima e del Regno di Jugoslavia poi, emergendo infine dalle sanguinose guerre jugoslave come stato indipendente.

dell'infanzia accanto al ponte. Pescano dai suoi parapetti o cacciano i piccioni sotto le sue volte.<sup>25</sup>

Il ponte è evidentemente vissuto dai cittadini di Višegrad come un simbolo, ma il suo significato non viene articolato: il livello simbolico del ponte cioè non risiede solamente sotto la superficie dell'esperienza degli abitanti, ma diventa parte tacita e integrante della loro stessa esperienza.<sup>26</sup> Le generazioni si avvicendano quindi attorno al ponte, e le leggende connesse alla sua origine e alla sua costruzione sono descritte da Andrić come racconti in cui «fantasia e realtà si mescolano e si intrecciano in modo bizzarro e inestricabile, come realtà e sogno».<sup>27</sup> Leggende e racconti che gli abitanti di Višegrad conoscono «da sempre, inconsciamente, come se le avessero portate con sé nascendo, allo stesso modo in cui conoscono le loro preghiere senza ricordare da chi le hanno apprese né la prima volta in cui le hanno sentite».<sup>28</sup>

Coerentemente con i caratteri atemporalmente e archetipici delle leggende che ruotano attorno al ponte, per raccontarne l'origine Andrić ricorre a un motivo ampiamente diffuso nella tradizione folclorica balcanica. La tradizione popolare conserva antiche credenze che hanno come motivo principale una precisa ritualità e un atto sacrificale per la costruzione di edifici e ponti: spesso, nel folclore europeo in generale, e in quello balcanico in particolare, l'impresa di costruire un ponte è funestata da difficoltà insormontabili causate da uno "spirito" – solitamente un genio acquatico o, nella tradizione cristiana medievale, il diavolo stesso – che in cambio della conclusione dei lavori e della tenuta del ponte esige un sacrificio umano.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 574.

<sup>26</sup> C. HAWKESWORTH, *Ivo Andrić: Bridge between East and West*, London and Dover, The Athlone Press, 1984, p. 127.

<sup>27</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 574.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Cfr. A. SEPPILLI, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, cit., pp. 259-265; M. ELIADE, *I riti del costruire*, cit.; S. THOMPSON, *Motif-index of folk-literature*, cit., F420.5.2.5 (Water-spirits interfere with building Bridges), G303.9.1.1 (Devil as Builder of Bridges), K745 (Victim burned in Building), S241 (Foundation Sacrifice. A Human Being buried alive at Base of the Foundation of a Building or Bridge). L'intero motivo si svolge seguendo una precisa consequenzialità di eventi e azioni inquadrabile in uno schema ricorsivo, che il folclorista Alan Dundes ha suddiviso in sei momenti distinti: «1. Determination of the place where the construction should be built. 2. Destruction of everything that was built over the day, during the night. 3. Supernatural power demands a sacrifice for helping people to build the construction. 4a. The sacrifice is walled-in; 4b. The supernatural power is deceived. 5. The sacrifice of the mason(s). 6a. Ethiological motif explaining the origin of a healing spring. 6b. Ethiological motif explaining the origin of a missing part of the building (construction)» citato in M. KROPEJ, *Folk Storytelling between Fiction and Tradition: The "Walled-Up Wife" and Other Construction Legends*, «Studia mythologica slavica», 14, 2011, pp. 61-86, p. 62.

Il sacrificio rituale è presente in una delle ballate più diffuse dei Balcani, *Zidanje Skadra*,<sup>30</sup> che racconta della costruzione della città di Scutari ad opera di tre fratelli. Nonostante i lavori si protraggano per anni però non ci sono progressi, perché ciò che viene costruito di giorno, di notte viene misteriosamente distrutto. Una *vila* – creatura acquatica femminile simile alle ninfe e caratteristica della mitologia slava – suggerisce ai fratelli di murare nella costruzione due bambini gemelli di nome Stoja e Ostoja; non riuscendo a trovarli, la ninfa suggerisce loro di sacrificare una delle loro mogli. Una di queste, dopo essere stata catturata, chiede al fratello Rade di far sì che un occhio e il petto restino liberi dalla muratura, al fine di poter vedere e allattare il figlioletto.

Andrić recupera il motivo del rito sacrificale legato all'immuramento nel sostrato folclorico dell'area balcanica e in particolare proprio dalla *Zidanje Skadra*: la leggenda raccontata nel ponte sulla Drina rievoca infatti un duplice sacrificio umano, ritenuto necessario per terminare la costruzione del ponte: a esigerlo, secondo la superstizione popolare, è proprio una ninfa acquatica. Perciò quando il lavoro svolto durante il giorno viene distrutto la notte, gli abitanti di Višegrad sanno che

la costruzione fu ostacolata dalla ninfa del fiume – come sempre e in ogni luogo qualcuno ostacola le costruzioni – la quale durante la notte distruggeva i lavori eseguiti di giorno. Finché «qualcosa» non aveva parlato dalle profondità delle acque, consigliando a Rade l'Architetto di trovare due bambini appena nati, due gemelli, un fratello e una sorella, di nome Stoja e Ostoja, e di murarli nei pilastri centrali del ponte.<sup>31</sup>

Andrić riprende l'onomastica dei gemelli da offrire in sacrificio, e il nome del fratello della donna murata nella *Zidanje Skadra* diventa quello dell'architetto del ponte sulla Drina, che mosso a compassione decide di lasciare delle aperture attraverso le quali la madre dei gemelli possa continuare a vedere e allattare i figli:

mentre li portavano via la madre aveva lottato per non separarsi dai suoi piccoli e, tra pianti e lamenti, insensibile agli insulti e alle percosse, si

---

<sup>30</sup> Letteralmente “La costruzione di Scutari”. La ballata è riportata da Vuk Karadžić nel 1804 e pubblicata nel 1814 all'interno della raccolta *Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica*. La leggenda, come si vedrà, verrà ripresa anche da Ismail Kadare ne *Il ponte a tre archi*. Cfr. *infra*, Quarta parte. Ponti di guerra, cap. 1.4.

<sup>31</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 575.

era trascinata dietro di loro fino a Višegrad [...]. I bambini erano stati murati, dato che non si poteva fare altrimenti, ma l'Architetto, si racconta, aveva avuto pietà di quella madre disgraziata e aveva lasciato nei pilastri due aperture affinché potesse allattare i suoi figli sacrificati.<sup>32</sup>

La leggenda della realizzazione del ponte sulla Drina sembra in questo modo poggiare sul presupposto che la natura debba richiedere un prezzo per le interferenze umane che avvengono nel nome del progresso, e che qualsiasi opera umana richieda un sacrificio di adeguata portata. Tuttavia la prima reazione degli abitanti di Višegrad rispetto alla costruzione del ponte è quella di rifiutarlo, ed è al di sotto di questa negazione che risiede il processo che mette in moto il recupero di tali leggende: il disordine generato dal cantiere sulle due sponde, il caos di macchinari e impalcature, il via vai continuo di uomini, bestie e attrezzature e i metodi tirannici del capo cantiere che costringe alla corvée gli uomini della città e dei dintorni contribuiscono a creare un sentimento di insofferenza negli abitanti e a spingere un gruppo di loro a sabotare la costruzione del ponte:

Tra questi lavoratori forzati c'è anche un certo Radisav [...]. Dice più o meno questo: «Fratelli miei, ora è davvero troppo, dobbiamo difenderci. Vedete bene che la costruzione di questo ponte ci sta annientando e ci divorerà vivi. Anche i nostri figli finiranno per dover lavorare a corvée, se qualcuno sopravviverà. Vogliono mandarci in rovina, è il loro obiettivo. Non è certo ai poveri e alla raja che serve il ponte. Serve solo ai turchi: noi non abbiamo bisogno di fare guerre né abbiamo grandi commerci, per noi un traghetto è più che sufficiente. Alcuni di noi hanno deciso di uscire nel cuore della notte e andare a demolire e danneggiare, per quanto è possibile, quel che di giorno viene costruito, diffondendo la voce che è la ninfa delle acque a distruggere la costruzione perché non vuole un ponte sulla Drina [...]».<sup>33</sup>

Considerata, come detto, la grande diffusione nella tradizione folclorica del motivo del sacrificio umano per la buona riuscita di una costruzione, non è difficile per i sabotatori far circolare tra la popolazione la storia di uno spirito ostile, danneggiando nottetempo i lavori di costruzione:

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 601.

Il popolo inventa facilmente delle storie e le diffonde molto in fretta, ma ad esse la realtà si mescola in modo strano e inestricabile. I contadini [...] raccontavano questo: la ninfa del fiume che distruggeva il ponte aveva fatto sapere ad Abid-aga [il responsabile della costruzione del ponte] che non si sarebbe fermata fino a quando nelle fondamenta non fossero stati murati due gemelli, [e] molti tra loro giuravano di aver visto i giannizzeri di Abid-aga battere i villaggi alla ricerca dei due bambini. (Era vero che i soldati battevano la campagna, ma non in cerca dei bambini: per ordine di Abid-aga indagavano e interrogavano la popolazione nella speranza di scoprire che fossero gli ignoti che distruggevano il ponte).<sup>34</sup>

Attraverso questo tipo di storie Andrić sembra quindi voler esprimere il bisogno umano di dare spazio all'immaginazione, trasfigurando fenomeni naturali in aspetti sovranaturali:

Il popolo ha scarsa memoria e tramanda solo quello che riesce a capire e a trasformare in leggenda. Tutto il resto gli passa accanto senza lasciare tracce profonde, con la muta indifferenza degli anonimi fenomeni naturali, senza colpire la sua fantasia e senza restare nel suo ricordo.<sup>35</sup>

## 1.2 Mehemed Pascià

L'intera parte introduttiva, caratterizzata dall'enfasi posta sulla stabilità e sull'armonia profuse dalla presenza del ponte, non è che un contrappeso ai racconti dei destini individuali che Andrić descriverà poi nel resto del romanzo. Rispetto alle tragedie che spesso contraddistinguono la vita delle persone di Višegrad, infatti, l'ariosa e atemporale prospettiva del ponte sullo sfondo trasmette una sorta di equilibrio in cui la consapevolezza della sofferenza umana si accompagna con un'accettazione positiva della vita: «si faceva strada in loro l'inconscia filosofia della kasaba secondo la quale la vita è

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 603. Inoltre, per una particolare coincidenza, il complotto è accreditato anche dal fatto che in un vicino villaggio una ragazza «sordomuta e scema» (*ibidem*) dà alla luce due gemelli morti: i feti vengono sepolti ma la ragazza, ignorando le spiegazioni degli abitanti, li cerca girovagando intorno al ponte. Una coincidenza tanto strana da catturare l'immaginazione dei cittadini di Višegrad, i quali contribuiscono a diffondere la storia del rapimento e dell'immurazione dei gemelli Stoja e Ostoja: «Nessuno sapeva come aiutarla o spiegarle che i suoi bambini non erano stati murati nel ponte [...]. Così la povera folle inoffensiva continuò a vivere accanto ai cantieri. E fu all'origine della leggenda dei bambini murati vivi nel ponte dai turchi. Alcuni ci credevano, altri no, ma tutti la ripetevano e la tramandavano» ivi, p. 604.

<sup>35</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 591.

un prodigio incomprensibile, che ininterrottamente si consuma e si sgretola, ma al tempo stesso dura e resiste, indistruttibile «“come il ponte sulla Drina”».<sup>36</sup>

Il motivo della storia individuale che intrecciandosi a quella universale ne riflette i caratteri ciclici e ricorrenti caratterizza l'episodio cardine dell'origine del ponte.<sup>37</sup> Prima di diventare il simbolo di armonia tra le comunità cristiane e musulmane, un ponte «sull'abisso che separava una confessione dall'altra e soprattutto la raja dai turchi»,<sup>38</sup> nonché di rappresentare, per estensione, il punto di contatto tra Oriente e Occidente, «un anello indispensabile sulla strada che collega la Bosnia alla Serbia e, oltre la Serbia, alle altre parti dell'impero turco, fino a Istanbul»,<sup>39</sup> l'idea della realizzazione del ponte sulla Drina ha origine da una tragedia individuale, quella della figura di Mehmed Pascià Sokolović e della sua separazione dolorosa dalla propria madre e dalla terra di origine.<sup>40</sup> È il punto zero, l'origine del gesto alla base della creazione di un ponte che diventerà il simbolo per eccellenza dell'unione tra comunità, in una terra – quella balcanica – afflitta da secoli di instabilità politica e conflitti etnici.

L'episodio è centrale per due motivi, virtualmente costitutivi di ogni ponte *di pace*: in primo luogo la vicenda di questo personaggio è importante perché mette a nudo la presenza di una frattura – da un punto di vista emotivo, personale e culturale, come si vedrà nel caso di Mehmed Pascià Sokolović – che deve essere ricucita attraverso la realizzazione di un ponte; è importante poi perché svela la valenza del ponte quale *luogo* rispetto al territorio circostante, che senza la presenza del ponte rimarrebbe un insieme indistinto di spazi. Un luogo in cui un profondo desiderio di armonia conciliatrice e la volontà di ricucire gli strappi del passato possono convergere, materializzandosi grazie alla costruzione del ponte, che perdurerà nella vita della città diventando un vero e proprio *luogo antropologico*: sono questi i due tratti costitutivi che caratterizzano i ponti considerati nella loro natura positiva, di armonia e punto di contatto tra vicendevoli alterità.

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 667. Come ha scritto Hawkesworth, «this is more than a passive instinct for survival. It is determined by the example of the silent, enduring triumph of the human spirit embodied in the bridge» C. HAWKESWORTH, *Ivo Andrić: Bridge between East and West*, cit., p. 131.

<sup>37</sup> Cfr. N. MORAVCEVICH, *Ivo Andrić and the Quintessence of Time*, «The Slavic and East European Journal», vol. 16, n. 3, Autumn, 1972, pp. 313-318.

<sup>38</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 661.

<sup>39</sup> Ivi, p. 572.

<sup>40</sup> Quella di Mehmed Pascià Sokolović (1506-1579) è una figura storica realmente esistita, così come è storicamente attestata la realizzazione del ponte sulla Drina ad opera del politico ottomano di origini bosniache.

Al tempo in cui Višegrad era «ancora un villaggio piccolo e angusto»<sup>41</sup> e il ponte sulla Drina non esisteva ancora, il bambino che diventerà Mehmed Pascià Sokolović viene prelevato con la forza assieme ad altri coetanei per essere mandato «verso la scintillante e terribile Istanbul». <sup>42</sup> L'oppressiva pratica ottomana del *devscirme* prevedeva infatti come forma di tassazione che ogni anno venissero prelevati dai territori occupati bambini tra i dieci e i quindici anni, i quali erano destinati a un processo di islamizzazione e istruiti per entrare a far parte del corpo dei giannizzeri o del governo ottomano:

Quel giorno di novembre, una lunga carovana di cavalli carichi di grossi cesti giunse sulla riva sinistra del fiume dove si fermò a pernottare. Con la sua scorta armata l'aga dei giannizzeri rientrava a Istanbul dopo aver raccolto nei villaggi della Bosnia orientale il numero di bambini cristiani previsto come «adžami-oglan», tributo di sangue. Erano passati ormai sei anni dall'ultima riscossione di quell'orribile imposta, così questa volta la scelta era stata facile e abbondante; senza troppe difficoltà era stato trovato il numero richiesto di bambini sani, intelligenti e di bell'aspetto, tra i dieci e i quindici anni, malgrado molti genitori li avessero nascosto nei boschi, avessero insegnato loro a fingersi scemi o zoppi, li avessero vestiti di stracci e lasciati nella sporcizia per sottrarli alla scelta dell'aga. Alcuni erano arrivati persino a mutilare il proprio figlio, tagliandogli un dito della mano. <sup>43</sup>

Quando il corteo giunge sulle sponde della Drina e attraversa il fiume con l'unico mezzo a disposizione per raggiungere le terre turche, «un vecchio traghetto nero guidato da un barcaiolo burbero e lento»,<sup>44</sup> le madri disperate che a distanza avevano seguito i figli devono prendere definitivamente congedo:

a poco a poco le donne rimasero indietro e, stanche per il gran camminare e scacciate dai colpi di frusta, finirono prima o poi per desistere da quell'impresa disperata. Dinanzi al traghetto di Višegrad dovettero fermarsi anche le più ostinate [...]. Potevano solo sedersi sulla riva e piangere in pace: nessuno le aggrediva più. Aspettarono là come pietrificate, insensibili alla fame, al freddo e alla sete, fino a che, sulla riva opposta del fiume, non riuscirono a scorgere ancora la lunga carovana di cavalli e cavalieri che spariva verso Dobrun e a intravedere,

---

<sup>41</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 586.

<sup>42</sup> Ivi, p. 584.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 586-587.

<sup>44</sup> Ivi, p. 585.



per l'ultima volta, l'immagine del figlio che svaniva davanti ai loro occhi.<sup>45</sup>

Separato per sempre dalla madre, Mehmed Pascià Sokolović vive poi come un trauma indelebile l'attraversamento della Drina:

Nella sua mente si impressero per sempre la riva pietrosa e coperta di salici radi, spogli e desolatamente grigi, il barcaiolo deforme e il fatiscente mulino ad acqua, pieno di ragnatele e di correnti d'aria, in cui avevano pernottato prima di attraversare le acque agitate della Drina accompagnati dal gracchiare delle cornacchie. Come un malessere fisico – una lama nera che di tanto in tanto, per qualche secondo, trafiggeva il petto provocando un dolore acuto – il bambino portò con sé il ricordo di quel luogo dove la strada si interrompeva, dove la disperazione e la solitudine della miseria si condensavano e si depositavano sulle rive pietrose di quel fiume che costava caro ed era difficile e rischioso da attraversare.<sup>46</sup>

La «lama nera» della Drina segna irreversibilmente il passaggio attraverso un abisso da parte del bambino, il quale vive con dolore la spaccatura che si crea tra il suo passato e il suo avvenire. Si tratta anche di un abisso che separa l'Occidente cristiano dall'Oriente musulmano, e che per questo può rappresentare quelle profonde divisioni apparentemente insormontabili che occorrono tra gli uomini, causate dalle divergenze culturali, dall'ideologia e dal potere.<sup>47</sup> Con il trascorrere del tempo Mehmed Pascià Sokolović dimentica l'origine del suo dolore, e facendosi uomo diventa il più famoso dignitario alla corte del sultano. Tuttavia, la ferita della spaccatura rimane:

con il passare degli anni e con l'avvicinarsi della vecchiaia, si ripresentò sempre più di frequente: era la stessa lama nera che gli aveva trafitto il petto con quel dolore particolare che gli era familiare sin dall'infanzia, così diverso da tutte le altre pene e dai dolori che la vita gli avrebbe poi riservato.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 588.

<sup>46</sup> Ivi, p. 589.

<sup>47</sup> C. HAWKESWORTH, *Ivo Andrić: Bridge between East and West*, cit., p. 131.

<sup>48</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 590.

Per alleviare il suo stato di sofferenza e per ricucire fisicamente lo strappo traumatico della «lama nera» vissuto nella sua infanzia Mehmed Pascià Sokolović decide allora di realizzare un ponte:

in uno di quei momenti pensò che forse sarebbe riuscito a liberarsi del malessere eliminando quel traghetto sulla lontana Drina, dove la miseria e tutte le disgrazie si condensavano e si depositavano senza sosta e che, unendo con un ponte le rive scoscese e superando quelle acque perfide, avrebbe unito i due tratti della strada interrotta in quel punto, congiungendo per sempre e saldamente la Bosnia all'Oriente, il paese delle sue origini ai luoghi della sua vita.<sup>49</sup>

La volontà di annullare la «nera striscia» da parte di Mehmed Pascià Sokolović, mettendo in comunicazione due mondi all'apparenza organici ma temporalmente e culturalmente inconciliabili attraverso la costruzione di un ponte palesa la capacità umana di percepire come separate le cose prima di collegarle tra loro. Si tratta di un aspetto a cui Simmel ha dedicato lo studio del già citato *Ponte e porta*,<sup>50</sup> dove rispetto alle attività umane del congiungere e del separare il sociologo ha concentrato «il potente campo metaforico [...] del *ponte* e della *porta* esaminato alla luce della sua congruenza con quelle che sono definite “prestazioni specificamente umane”». <sup>51</sup> In *Ponte e porta* Simmel sostiene che la capacità conoscitiva dell'uomo si caratterizza per la tendenza ad astrarre specifici elementi dall'indistinta complessità dell'esperienza sensibile, isolandoli e successivamente unendoli secondo una logica unitaria, quando al contrario nello spazio non esisterebbe di per sé nessuna forma di unità.

L'attività analitico-sintetica da parte dell'uomo attesta di conseguenza tanto la sua capacità di conferire un senso alle cose che lo circondano quanto la volontà di riconfigurare la realtà esterna sulla base delle proprie categorie pragmatico-estetiche:<sup>52</sup> se infatti nella distanza tra gli spazi separati «sembra opporsi alla volontà di unione dell'uomo non solo la passiva separatezza dello spazio, ma un'attiva, specifica

---

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Cfr. *supra*, Premessa.

<sup>51</sup> A. BORSARI, *Introduzione* a G. SIMMEL, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, a cura di Andrea Borsari e Cristina Bronzino, Bologna, Archetipolibri, 2011, p. XI.

<sup>52</sup> Cfr. C. BRONZINO, *Postfazione* a G. SIMMEL, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, cit.

configurazione»,<sup>53</sup> il ponte, superando questo ostacolo, manifesta con evidenza la proiezione della volontà umana sopra lo spazio:

Nella costruzione del ponte [questa capacità] raggiunge il suo punto più alto. Qui sembra opporsi alla volontà di unione dell'uomo non solo la passiva separatezza dello spazio, ma un'attiva, specifica configurazione. Superando questo ostacolo, il ponte simboleggia l'espandersi della sfera della nostra volontà sopra lo spazio.<sup>54</sup>

Per poter essere unite le cose devono essere prima separate tra loro, perché, come scrive ancora Simmel, «dal punto di vista pratico come da quello logico, sarebbe senza senso legare ciò che non era diviso, ancor più: ciò che in qualche senso non rimane ancora diviso». <sup>55</sup> Il ponte, assecondando questa prospettiva, non solo assume un valore funzionale, ma anche un valore estetico, nel momento in cui rende visibile i rapporti fisici tra gli elementi del paesaggio che collega tra loro:

Il ponte diventa un valore estetico, quando esso porta a compimento l'unione del separato non solo nella effettualità e per la soddisfazione di fini pratici, ma la rende anche immediatamente visibile. Il ponte dà all'occhio lo stesso punto fermo per collegare le parti del paesaggio, che esso dà ai corpi nella realtà pratica.<sup>56</sup>

Scrive perciò Cristina Bronzino che «con il ponte vediamo allora portata al massimo grado di concretezza la caratteristica prettamente umana di unione, che implica sempre un preliminare isolamento e divisione dall'insieme di cose generalmente percepito». <sup>57</sup>

Il ponte permette insomma di decodificare la predisposizione a leggere la realtà come un insieme di cose da unire e dividere; e dividere le cose per poi riunirle, separare ciò che è collegato e collegare ciò che è separato, è una facoltà che appartiene esclusivamente all'uomo, «demiurgo capace di istituire legami, di creare “ponti” tra le cose, vero *ponti-fex*». <sup>58</sup> È quanto accade proprio con il personaggio di Mehmed Pascià

---

<sup>53</sup> G. SIMMEL, *Ponte e porta*, in ID., *Saggi di estetica*, cit., p. 4.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>57</sup> C. BRONZINO, *Postfazione* a G. SIMMEL, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, cit., p. 68.

<sup>58</sup> A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 29.

Sokolović, il quale «Astraendo due cose dalla imperturbata situazione della natura, per designarle come “separate”»,<sup>59</sup> le riferisce una all’altra, distinguendole «nei confronti di tutto ciò che sta loro in mezzo».<sup>60</sup> Attraverso questo processo la rielaborazione del trauma della *separazione* che ha segnato la sua vita può giungere finalmente a compimento, quando, «nel profondo della sua anima»,<sup>61</sup> Mehmed Pascià Sokolović ha una visione della figura di un ponte, là dove erano presenti solo spazi indistinti: «così fu lui il primo a vedere nello spazio di un secondo, dietro le palpebre chiuse, la linea armoniosa ed elegante del grande ponte di pietra che doveva sorgere un giorno in quel luogo».<sup>62</sup>

### 1.3 Ponte come luogo dell’essere

Cantore della multiculturalità e autore del ritratto letterario più noto e potente del ponte di pace, facendo convergere il flusso storico dell’epopea balcanica attorno alla – e nella – figura del ponte, Andrić con *Il ponte sulla Drina* ha però anche il merito di aver operato uno scarto di categoria rispetto alle tendenze del secolo che lo ha preceduto, la cui «grande ossessione»<sup>63</sup> era stata quella del tempo, della storia, anticipando cioè l’interesse per la spazialità che caratterizzerà le scienze umane dell’epoca a venire:

Per un lungo periodo, il Tempo sembra essere stato la principale coordinata – almeno, la maggiore coordinata *scientifica* – dell’iscrizione umana nel mondo. Il Tempo era aristocrazia. Lo spazio solo un rozzo contenitore, una plebea cornice del Tempo (si veda ad esempio la filosofia kantiana). Gli spazi erano *marginalia*.<sup>64</sup>

È indubbio che la dimensione temporale rappresenta la struttura portante sulla quale Andrić costruisce la narrazione de *Il ponte sulla Drina*. Lo scorrere del tempo è richiamato in maniera inequivocabile non solo dall’immagine del perenne fluire della

---

<sup>59</sup> G. SIMMEL, *Ponte e porta*, cit., p. 3.

<sup>60</sup> *Ibidem*. Come si vede non si tratta di una riflessione tanto diversa da quella «indivisione madre della divisione» (I. MATTE BLANCO, *L’inconscio e l’infinito*, cit., p. 285) di cui parlava Matte Blanco, per cui all’origine delle cose vige un principio di assoluta indistinguibilità, che viene frammentata e sparsa ad opera dei processi cognitivi dell’uomo.

<sup>61</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 880.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 590.

<sup>63</sup> M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, traduzione italiana di Salvo Vaccaro, Tiziana Villani, Pino Tripodi, Milano-Udine, Mimesis, 2002, p. 19. Cfr. *infra*, Terza parte. Ponti di pace, cap. 2.1.

<sup>64</sup> B. WESTPHAL, *La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari*, in F. SORRENTINO (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010, pp. 115-125, p. 115.

Drina che scorre sotto il ponte, ma anche e soprattutto dal ritratto che l'autore fa della vita di Višegrad che dal ponte sembra trarre linfa vitale: come ha scritto Nicholas Moravcevic, «the generations of townsfolk that pass across the bridge convey the message of the motion, variety, and transience of all things even more clearly than the swift currents beneath its eleven stone arches».<sup>65</sup> La particolare rifrazione di significati che nel romanzo unisce ponte, fiume e città infatti può essere interpretata alla luce di un unico simbolo, cioè quello della «perpetually unidirectional current of time»,<sup>66</sup> motivo per il quale il romanzo si focalizza tanto sul ponte e sullo scorrere della vita di Višegrad attraverso le generazioni, quanto sugli effetti reciproci di questo fluire perpetuo sia sul ponte che sulla cittadina.

Tuttavia, la categoria temporale e, sul piano umano, la sua manifestazione storica, sono avvertite da Andrić come indissolubilmente legate a coordinate *altre* rispetto alla pura dimensione temporale: per l'autore infatti, come sottolineato da Goy,

history is really inseparable from nature, geographical features, economic conditions and their effect on human character. History as the dimension of time and the collective as an organic entity are best understood in Andrić's works if they are grasped as being a unity with nature and natural conditions forming the whole complex of existence.<sup>67</sup>

Si tratta di un aspetto caratteristico nella poetica dell'autore: lo si può constatare per esempio guardando alle tipiche aperture che caratterizzano i suoi racconti e romanzi, dove coniugando tra loro storia, natura e umanità in forma armonica le descrizioni evocano tanto la dimensione temporale quanto quella spaziale:

La kasaba si trova in una conca della vallata. Le colline sopra il Rzav, i massicci di Olujak e la corona di nocioleti di Lještane la racchiudono in un cerchio quasi perfetto il cui diametro non supera l'ora e mezzo di cammino. Si estende lungo i banchi di sabbia alla confluenza di due fiumi di montagna dal percorso incerto, sempre minacciosi, che straripano due volte l'anno; ed è talmente stretta dalla corona di monti che le sue ultime case poggiano sui loro pendii, colpiti in estate dalla

---

<sup>65</sup> N. MORAVCEVIC, *Ivo Andrić and the Quintessence of Time*, cit., p. 314.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 315.

<sup>67</sup> E. D. GOY, *The work of Ivo Andrić*, «The Slavonic and East European Review», vol. 41, n. 97, June 1963, pp. 301-326, p. 310.

siccità, in inverno da valanghe e in primavera da gelato improvvise. Se non fosse per il grande ponte di pietra, principale punto di transito verso l'Oriente, mai in un posto simile sarebbe sorta una kasaba. In effetti, in questa cittadina, nata dal bisogno e dal desiderio di guadagno, e non da condizioni favorevoli o da uno sviluppo naturale, la vita non è facile per nessuno. Da quando esiste, non è mai successo che un bene venisse solidamente acquisito o un luogo diventasse sicuro, né vi è mai stato un intero anno di serenità. Certo si è anche arricchita, ma la ricchezza finiva col risultare sempre precaria e occorreva nasconderla oppure, una volta persa, riconquistarla giorno dopo giorno; più che ricchezza era una garanzia per gli anni di disordini e di carestia, sempre in agguato. L'orizzonte chiuso, la terra arida, il clima aspro, le razzie e le guerre frequenti davano persino ai bambini un'espressione particolare: aggressiva e allucinata. Un ragazzo, divenuto adulto, si sposava e aveva dei figli: compiuti i venticinque anni era già armato per la vita nella kasaba e definitivamente caratterizzato: cupo, quasi sempre preoccupato e taciturno, muscoloso ma leggermente curvo, lo sguardo duro e penetrante sotto le palpebre tremolanti. Precocemente invecchiato, viveva una cinquantina d'anni e più senza cambiare quasi per niente.<sup>68</sup>

Ne *Il ponte sulla Drina* è ovviamente il ponte ad attirare l'interesse di Andrić attorno alla dimensione dello spazio e del suo rapporto con la temporalità dell'uomo, rispetto alla quale funge da vero e proprio catalizzatore narrativo. È l'atemporalità con cui il ponte viene descritto<sup>69</sup> a garantirne l'apparente inalterabilità rispetto alla percezione umana del tempo:

La sua sagoma chiara, integrata alla città, non mutò, come non mutava il profilo contro il cielo delle montagne vicine. Nel susseguirsi dei cambiamenti e nel rapido alternarsi delle generazioni, il ponte rimase immutato come l'acqua che scorreva sotto le sue arcate. Invecchiò anche lui, ma secondo una scala cronologica diversa, più lenta non solo di una vita umana, ma anche del succedersi di intere generazioni, talmente lenta che era difficile percepirla a occhio nudo. La sua vita, sebbene anch'essa mortale, sembrava eterna, perché nulla poteva far presupporre la sua fine.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> I. ANDRIĆ, *L'amore nella kasaba*, in ID., *Racconti*, in *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1008-1009.

<sup>69</sup> Per gli abitanti di Višegrad il ponte rappresentava «una realtà eterna e immutabile, come la terra sulla quale camminavano o il cielo sopra le loro teste» I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 845.

<sup>70</sup> Ivi, p. 652.

Come si vedrà, è il particolare *luogo* generato dal ponte, che «si scrollava di dosso, come fossero polvere, le tracce lasciate dai capricci e dagli effimeri bisogni umani rimanendo, a dispetto di tutto, immutato e immutabile»,<sup>71</sup> a rappresentare un polo gravitazionale nel quale, collassando come attorno a un buco nero, il fluire del tempo e della storia trovano una sorta di “sbocco” spaziale e convergono dando vita alla specificità identitaria della cittadina. In questo luogo dall’«arcana armonia»<sup>72</sup> una forza frena lo scorrere del tempo, creando le condizioni per una breve speranza di armonia tra gli uomini. Nello spazio concreto del ponte, insomma, elemento che per propria natura partecipa agli eventi diventandone parte costitutiva, coincide il tempo, storicamente delimitato e declinato in funzione generazionale all’interno di Višegrad e della più vasta regione bosniaca: è in questi termini che il ponte sulla Drina opera come un cronotopo all’interno del romanzo di Andrić. Com’è noto infatti secondo Michail Bachtin il cronotopo oltre a esprimere «l’interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente»,<sup>73</sup> rappresenta «l’inscindibilità dello spazio e del tempo».<sup>74</sup> Inoltre nel romanzo il cronotopo del ponte possiede da un lato un valore raffigurativo, nel momento in cui la dimensione temporale e i significati astratti del romanzo vi acquisiscono concretezza, e dall’altro assume una funzione di intreccio, attorno al quale si costruiscono e si disfano le trame del racconto. Il ponte guida infatti gli aspetti formali e lo sviluppo narrativo del romanzo, unendo tra loro «in un tutto dotato di senso e di concretezza»<sup>75</sup> gli aspetti spaziali e quelli temporali, la frammentata geografia bosniaca e il ciclo delle generazioni:

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 684.

<sup>72</sup> Ivi, p. 666.

<sup>73</sup> M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, traduzione italiana a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 231.

<sup>74</sup> *Ibidem*. Con *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* Bachtin esamina il momento di svolta nella percezione dello spazio-tempo avvenuto a partire dal Rinascimento, e lo fa soffermandosi su Rabelais, il cui compito «è quello di raccogliere su una nuova base materiale un mondo che si va disgregando (a causa della dissoluzione della concezione medievale). La medievale totalità e «rotondità» del mondo [...] è distrutta. Distrutta era anche la concezione storica del medioevo (la creazione del mondo, il peccato originale, il primo avvento, la redenzione, l'ultimo avvento, il Giudizio universale), concezione nella quale il tempo reale era svalutato e dissolto in categorie extratemporali. Il tempo, in questa concezione, era un principio soltanto distruttivo e incapace di creatività. Il mondo nuovo non sapeva che farsene di questa percezione del tempo. Bisognava trovare una nuova forma del tempo e un nuovo rapporto del tempo con lo spazio, con un nuovo spazio terreno [...]. Era necessario un nuovo cronotopo che permettesse di connettere la vita reale (la storia) alla terra reale» Ivi, p. 353.

<sup>75</sup> Ivi, p. 231.

Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico.<sup>76</sup>

Di fronte alla visione del ponte Mehmed Pascià Sokolović decide dunque di costruire un *luogo* in cui trovare pace, un luogo *da abitare* che prima del ponte non esiste e che solo con la presenza del ponte può trovare la sua manifestazione. Il ponte è un luogo dell'abitare: che cosa significa? Si può *abitare* un ponte?

Nel discorso di Darmstadt *Costruire abitare pensare* del 1951 è Heidegger ad identificare il ponte, elemento che per il filosofo non corrisponde né ad un semplice elemento architettonico né ad una sovrastruttura simbolica,<sup>77</sup> come un luogo dell'essere. Secondo Heidegger<sup>78</sup> l'essere non si definisce solo temporalmente, ma anche spazialmente: per esprimere quindi la sua essenza l'esserci, ovvero quell'ente particolare che corrisponde all'uomo, deve perciò poter trovare il suo spazio (*Raum*). Heidegger non intende però lo spazio come misura matematica e geometrica: già in *Essere e tempo* infatti aveva rifiutato tanto la concezione cartesiana di spazio come *res extensa* quanto la teoria kantiana dello spazio come intuizione pura. Per Heidegger lo spazio è piuttosto qualcosa di inafferrabile e privo di coordinate, ad eccezione di quando viene posto entro determinati limiti: è solo una volta circoscritto che può assumere una definizione concettuale, ovvero quella di luogo (*Ort*). Nel suo «antico significato» di *Rum* lo spazio significa «un posto reso libero per un insediamento»:<sup>79</sup> lo spazio è *vuoto*, non può contenere dei luoghi. Deve essere confinato perché il limite è «ciò a partire da cui una

---

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> «Invero, generalmente si pensa che il ponte sia anzitutto e propriamente *solo* un ponte. Solo per un senso aggiunto e occasionale potrebbe poi anche esprimere molteplici significati [...]. Ma in realtà il ponte, se è un vero ponte, non è mai anzitutto un semplice ponte e poi, in un secondo tempo, un simbolo» M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, in ID., *Saggi e discorsi*, cit., p. 102.

<sup>78</sup> «È con Heidegger che ha inizio un'inversione di tendenza. Seppur la sua opera capitale *Essere e tempo* sia centrata [...] sull'aspetto storico e temporale dell'essere, quest'ultimo è sempre analizzato anche in relazione alla spazialità. In particolar modo, la categoria dell'essere-nel-mondo evidenzia che, come l'esserci può esistere solo in un determinato tempo, non può neppure esistere se non in un determinato mondo, ovvero in uno spazio ben definito. In questa prospettiva, l'epoca dello spazio come viene intesa nella prima metà del Novecento con la grande influenza di Heidegger caratterizza l'idea che "il mondo non è più nello spazio, ma lo spazio invece nel mondo"» V. FERRARETTO, S. FERRARI, V. GIAMBASTIANI, *Luogo, eterotopia, non-luogo. Una breve storia intellettuale dello spazio del Novecento*, «Società di studi geografici», (Memorie geografiche – numero speciale: *(S)radicamenti*) 15, 2017, pp. 117-122, p. 117.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 103.



cosa inizia la sua essenza»: <sup>80</sup> lo spazio quindi «è essenzialmente ciò che è sgombrato, ciò che è posto entro i suoi limiti. Ciò che è così sgombrato viene di volta in volta accordato (*gestattet*) e così disposto (*gefügt*), cioè raccolto da un luogo, cioè da una cosa del tipo del ponte». <sup>81</sup> Sono i luoghi che determinano lo spazio, fornendogli una configurazione: «*gli spazi ricevono la loro essenza non dallo spazio, ma da luoghi*». <sup>82</sup>

Secondo il filosofo di Friburgo allora l'«esserci è costitutivamente inserito da sempre nel mondo, in uno spazio. E lo spazio che è essenza per l'esserci è il luogo», <sup>83</sup> dove luogo non è più spazio sfuocato e indefinito, ma al contrario è una realtà precisa in cui l'esserci trova la sua dimensione e l'uomo diventa tale radicandosi alla sua natura. <sup>84</sup> Nel romanzo di Andrić prima che il ponte sulla Drina venga costruito non esiste un vero e proprio luogo, ma solo degli spazi inafferrabili e indefinibili: nei ricordi di Mehmed Pascià Sokolović le due sponde separate dalla Drina, la strada interrotta dal fiume e il traghetto assumono un aspetto confuso, immateriale, distorto dallo sguardo terrorizzato del bambino che oscuramente si ricorderà della «riva pietrosa e coperta di salici radi, spogli e desolatamente grigi» <sup>85</sup> come di un paesaggio in cui «la disperazione e la solitudine della miseria si condensavano e si depositavano sulle rive pietrose di quel fiume». <sup>86</sup> È possibile interpretare questo passaggio alla luce di quanto scrive Heidegger:

Il luogo non esiste già prima del ponte. Certo, anche prima che il ponte ci sia, esistono lungo il fiume numerosi spazi (*Stellen*) che possono essere occupati da qualcosa. Uno di essi diventa a un certo punto un luogo, e ciò *in virtù del ponte*. Sicché il ponte non viene a porsi in un luogo che c'è già, ma il luogo si origina solo a partire dal ponte. <sup>87</sup>

Prima dei luoghi ci sono spazi generici che possono essere riempiti da un fiume, da rive pietrose o da una strada: il ponte concede a questo insieme di spazi una particolare

---

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> V. FERRARETTO, S. FERRARI, V. GIAMBASTIANI, *Luogo, eterotopia, non-luogo. Una breve storia intellettuale dello spazio del Novecento*, cit., p. 117.

<sup>84</sup> Su una diversa analisi del rapporto luogo-spazio, cfr. la nota indagine critica ad opera di Michel de Certeau, il quale non contrappone gli spazi ai luoghi, ma considera lo spazio come un luogo “praticato”, «incrocio di entità mobili» che mette in discussione la staticità del luogo. M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, traduzione italiana di Mario Baccianini, prefazione di Alberto Abruzzese, postfazione di Davide Borrelli, Roma, Lavoro, 2001.

<sup>85</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 589.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, cit., pp. 102-103.

disposizione. È a partire dal ponte che si origina il luogo, ed è grazie alla presenza del ponte che si irradiano tutti i luoghi circostanti: in questi termini si potrebbe interpretare l'immagine più nota del *Ponte sulla Drina*, rispetto alla quale Andrić ritorna spesso nel corso del romanzo:

Nel luogo in cui la Drina prorompe, con tutta la forza della sua massa d'acqua [...] si innalza un grande ponte di pietra dalle curve armoniose, che riposa su undici archi a larghe campate. Dal ponte, come da una base, si apre a ventaglio una valle ondulata, con Višegrad e i suoi dintorni: i villaggi adagiati sulle colline, una valle coperta di campi [...]. Così, guardando dall'ultimo orizzonte, sembra che dalle ampie arcate del bianco ponte scorra e dialoghi non solo la verde Drina, ma l'intero paesaggio armonioso e coltivato, con tutto quel che vi si trova, e anche il cielo meridionale che lo sovrasta. Appena attraversato il ponte, sulla riva destra del fiume, comincia la kasaba, la cittadina, che si distribuisce, con il suo mercato, parte in pianura e parte sui pendii delle colline. Sul lato opposto del ponte, lungo la riva sinistra, si estende il sobborgo di Maluhino Polje, con le case disseminate lungo la strada che porta a Sarajevo. Così il ponte, congiungendo le due estremità della strada, unisce la città al suo sobborgo. Quando si dice «unisce» è come dire: il sole sorge al mattino perché noi uomini possiamo guardarci intorno e attendere alle nostre occupazioni, e tramonta a sera per consentirci di dormire e di riposarci dalle fatiche della giornata [...]. Così, anche qui col tempo le case si sono moltiplicate e nuovi villaggi sono sorti da una parte e dall'altra del ponte. Višegrad vive del ponte e cresce partendo da esso, come da una radice indistruttibile.<sup>88</sup>

Secondo la lettura che Heidegger fornisce del ponte, il collegamento stabilito dal ponte sulla Drina anzitutto «fa sì che le due rive appaiano come rive. È il ponte che le oppone propriamente l'una all'altra».<sup>89</sup> Inoltre con le rive il ponte «porta di volta in volta al fiume l'una e l'altra distesa del paesaggio retrostante [...]. Il ponte *riunisce* la terra come regione intorno al fiume»,<sup>90</sup> «lascia libero corso al fiume e insieme garantisce ai mortali la via attraverso cui possono andare da una regione all'altra»:<sup>91</sup>

in modi sempre diversi, il ponte conduce su e giù gli itinerari esitanti o affrettati degli uomini, permettendo loro di giungere sempre ad altre

---

<sup>88</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., pp. 571-572.

<sup>89</sup> M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 101.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

rive e, da ultimo, di passare, come mortali, dall'altra parte. Il ponte supera il fiume o il burrone con arcate ora alte e ora basse; sia che i mortali facciano attenzione allo slancio oltrepasante del ponte, sia che dimentichino che, sempre già sulla via dell'ultimo ponte, essi fondamentalmente si sforzano di superare ciò che hanno in sé di mediocre e di malvagio, per presentarsi davanti all'integrità (*das Heile*) del divino. Il ponte, come lo slancio oltrepasante, *raccoglie* davanti ai divini.<sup>92</sup>

Il ponte sulla Drina «riunisce presso di sé, nel *suo* modo, terra e cielo, i divini e i mortali»,<sup>93</sup> è «profondità che raccoglie [il disperso]»: <sup>94</sup> come per primo ha intuito Cassani, applicando efficacemente la lettura di Heidegger al *Ponte sulla Drina*,<sup>95</sup> si tratta della condizione grazie alla quale il ponte può accordare un posto a quella che Heidegger definisce *Quadratura (Geviert)*,<sup>96</sup> ovvero l'insieme degli abitanti – mortali e divini – con i loro luoghi – terra e cielo: «il ponte è un luogo. In quanto è una cosa siffatta, esso accorda uno spazio, in cui hanno accesso terra e cielo, i mortali e i divini». <sup>97</sup> Così del ponte sulla Drina si legge che «chi ci vi ha la sensazione di trovarsi su un'altalena magica: si cammina sulla terra, si naviga sul fiume, si vola nello spazio»<sup>98</sup> e che qui l'uomo può sentire «tutta la ricchezza del mondo e l'infinita grandezza dei doni divini»,<sup>99</sup> perché «questo può

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 102.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> M. HEIDEGGER, *Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl*, in ID., *In cammino verso il linguaggio*, traduzione italiana di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1990, p. 51. Heidegger scrive ancora che «solo ciò che è *esso stesso* un *luogo (Ort)* può accordare un posto» (M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 102), ed è quello che accade con il ponte. *Ort* è il termine tedesco per luogo: nella raccolta di saggi *In cammino verso il linguaggio* Heidegger risale all'etimologia di *Ort*, che in tedesco antico indica la punta di una lancia: «Il termine *Ort* significa originariamente punta della lancia. Tutte le parti della lancia convergono nella punta. L'*Ort* riunisce attirando verso di sé in quanto punto più alto ed estremo. Ciò che riunisce trapassa e permea di sé tutto. L'*Ort*, come quel che riunisce, trae a sé, custodisce ciò che a sé ha tratto, non però al modo di uno scrigno, bensì in maniera da penetrarlo della sua propria luce, dandogli solo così la possibilità di dispiegarsi nel suo vero essere» M. HEIDEGGER, *Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl*, cit., p.45.

<sup>95</sup> La prima identificazione delle riflessioni heideggeriane sul costruire e sul ponte con il *Ponte sulla Drina* è merito di Cassani: si vedano in particolare i capitoli II.3 e IV di *Figure del ponte*. «È stato [...] Andrić a dare la più perfetta immagine del ponte che unisce e realizza quella Quadratura di cui parlava Heidegger» A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 77.

<sup>96</sup> «Il Ponte di Heidegger riunisce il Cielo e la Terra, i Divini e i Mortali, conduce gli uomini di là del loro essere semplicemente uomini, al cospetto del divino, e al tempo stesso lascia scorrere sotto di sé le acque: tutto sembra riunirsi e raccogliersi “intorno al Ponte” in quella “armonia universale” che è la Quadratura» Ivi., p. 32. Cfr. l'elaborazione del concetto in M. HEIDEGGER, *La cosa*, in ID., *Saggi e discorsi*, cit., pp. 109-124.

<sup>97</sup> M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 103.

<sup>98</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 689.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

offrire e ha offerto agli uomini, per secoli, quella semplice costruzione elegante e solida, progettata al momento giusto, fondata nel posto adatto ed eretta con successo».<sup>100</sup>

È perciò nella costruzione di questo luogo che Mehmed Pascià Sokolović può cercare la pace e la riconciliazione, una propria dimensione di serenità, ritrovando le sue radici e superando il dolore della separazione. Nel luogo infatti è possibile *abitare*, non tanto in senso stretto, fisico, quanto nel senso «esistenziale dell'essere»,<sup>101</sup> perché come scrive ancora Heidegger risalendo all'etimologia della parola *bauen*,<sup>102</sup> l'atto di costruire «non è soltanto mezzo e via per l'abitare, [perché] il costruire è già in se stesso un abitare».<sup>103</sup> L'uomo sta al mondo perché lo abita e la possibilità di poterlo abitare equivale alla possibilità dell'uomo di essere se stesso, perché «Esser uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare».<sup>104</sup> Il rapporto che regola l'uomo ai luoghi e attraverso questi agli spazi risiede nell'abitare: «la relazione di uomo e spazio non è null'altro che l'abitare pensato nella sua essenza [...]. Il ponte è una cosa di questo tipo».<sup>105</sup>

Quello che Mehmed Pascià Sokolović deciderà di realizzare non sarà quindi *solo* un ponte, ma un luogo che donerà *essere* a se stesso e a tutte le cose che lo circonda, diventando simbolo di armonia universale: la *Quadratura* heideggeriana, la cui *cura* – «salvare la terra, accogliere il cielo, attendere i divini, condurre i mortali»<sup>106</sup> – è «il tratto fondamentale»<sup>107</sup> e la «semplice essenza»<sup>108</sup> dell'abitare, cioè del costruire un ponte, creando un *luogo*: «Sulla pietra [...] era scritto: “Ecco, Mehmed-pascià, il più grande tra i grandi e i saggi del suo tempo, realizzò il voto del suo cuore con cura e fatica: eresse il ponte sul fiume Drina».<sup>109</sup>

---

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> V. FERRARETTO, S. FERRARI, V. GIAMBASTIANI, *Luogo, eterotopia, non-luogo. Una breve storia intellettuale dello spazio del Novecento*, cit., p. 118.

<sup>102</sup> «Che cosa significa dunque costruire? L'antica parola altotedesca per *bauen*, costruire, è “*buan*”, e significa abitare. Che vuol dire: rimanere, trattenersi» (Heid 97).

<sup>103</sup> M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 97.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> Ivi, p. 105. Heidegger si chiede anche «che ne è dell'abitare nella nostra epoca preoccupante?» ivi, p. 108. Secondo la visione classica del problema della tecnica, con il mondo moderno avviene la separazione dell'uomo dal suo luogo, nel momento in cui la tecnica impone un rapporto di mezzi e fini responsabile dello sradicamento dell'essere: «L'uomo sradicato non abita più, ma alloggia; non esiste più, ma sopravvive» V. FERRARETTO, S. FERRARI, V. GIAMBASTIANI, *Luogo, eterotopia, non-luogo. Una breve storia intellettuale dello spazio del Novecento*, cit., p. 118.

<sup>106</sup> M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 106.

<sup>107</sup> Ivi, p. 100.

<sup>108</sup> Ivi, p. 106.

<sup>109</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 648.

È in questi termini che il ponte si definisce come un «punto in cui si incrocia la maggior parte delle necessità umane»,<sup>110</sup> come scriveva Andrić nel racconto *I ponti*, ovvero un luogo degli e per gli uomini, un *luogo antropologico*, fluido e liminale. A questo proposito Marc Augé scriveva che l'organizzazione dello spazio e la costituzione di luoghi all'interno di uno stesso gruppo sociale sono pratiche collettive e individuali che consentono di

simbolizzare gli elementi costitutivi dell'identità condivisa (dall'insieme di un gruppo), dell'identità particolare (di un certo gruppo o di un certo individuo rispetto ad altri) e dell'identità singola (dell'individuo o del gruppo di individui in quanto dissimili da tutti gli altri).<sup>111</sup>

Si tratta del classico processo culturale sulla base del quale ogni società simbolizza, attribuendogli un senso, lo spazio che intende abitare, contribuendo a stabilire un'identità interna contrapposta all'alterità esterna:<sup>112</sup> a partire da una precisa costruzione concreta e simbolica dello spazio, Augé ha teorizzato il concetto di *luogo antropologico* all'interno di questa analisi, intendendolo simultaneamente come «principio di senso per coloro che l'abitano e principio di intelligibilità per colui che l'osserva». <sup>113</sup> Secondo Augé

si potrebbe parlare di itinerari, di assi o di sentieri che conducono da un luogo a un altro e che sono stati tracciati dagli uomini; di crocevia in cui gli uomini si incontrano e si riuniscono [...] che definiscono a loro volta spazi e frontiere al di là dei quali altri uomini si definiscono come altri in rapporto ad altri centri e ad altri spazi.<sup>114</sup>

È identificabile cioè come *luogo antropologico* ogni tipo di spazio in cui è possibile decifrare «le iscrizioni del legame sociale [...] e della storia collettiva»<sup>115</sup> e che concede un'identità comune alle persone che lo vivono: si tratta di uno «strumento di misura del

---

<sup>110</sup> I. ANDRIĆ, *I ponti*, cit., p. 1182.

<sup>111</sup> M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione italiana di Carlo Milani e Dominique Rolland, Milano, Elèuthera, 1993, p. 59

<sup>112</sup> M. AUGÉ, *Il mestiere dell'antropologo*, a cura di Marco Aime, traduzione italiana di Vera Verdiani, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 46.

<sup>113</sup> M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p.

<sup>114</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>115</sup> Ivi, p. 8.

grado di socialità e di simbolizzazione di un dato spazio»<sup>116</sup> che l'antropologo applica, utilizzato in coppia con il nonluogo, a diversi luoghi o elementi urbani, e che in questo caso funziona anche con la figura del ponte. Si pensi ad esempio alla caleidoscopica varietà antropologica che attira su di sé il Ponte di Galata, così come descritta da Edmondo de Amicis nel libro di viaggio *Costantinopoli* (1877).<sup>117</sup> Il ponte diventa qui il *luogo antropologico* che De Amicis sceglie per poter abbracciare con un solo sguardo la variegata umanità di Istanbul, dove l'

albanese colle sottanine bianche e i pistoloni alla cintura, passa accanto al tartaro vestito di pelle di montone; il turco a cavallo a un asino bardato con gran pompa, guizza fra due file di cammelli; dietro all'aiutante di campo dodicenne d'un principino imperiale, piantato sopra un corsiero arabo, barcolla un carro carico delle masserizie bizzarre d'una casa turca; la mussulmana a piedi, la schiava velata, la greca colla berrettina rossa e le trecce giù per le spalle, la maltese incapucciata nella faldetta nera, l'ebrea vestita dell'antichissimo costume della Giudea, la negra ravvolta in uno scialle variopinto del Cairo, l'armena di Trebisonda tutta nera e velata come un'apparizione funebre, si trovano qualche volta in una sola fila, come se vi si fossero messe apposta, per prender risalto l'una dall'altra.<sup>118</sup>

Al pari del *luogo antropologico*, nel momento in cui preserva la diversità culturale permettendo l'affermazione «di relazioni e di un'identità condivisa»<sup>119</sup> tra le parti il ponte si definisce come *identitario* e *relazionale*.<sup>120</sup> È relazionale perché in esso l'individuo può avvertire la relazione che lo unisce all'altro, e identitario nel momento in cui questi può definirsi attraverso quel luogo, come mostra con chiarezza *Il ponte sulla Drina*:

[sul ponte] si conoscono i primi sogni d'amore, le prime occhiate furtive, i primi approcci e sussurri. Qui ci si lancia nei primi affari e nei primi commerci, qui ci si mette d'accordo e si discute, si danno appuntamenti e si attende. Sul parapetto del ponte di pietra vengono

---

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> Cfr. *infra*, Terza parte. Ponti di pace, cap. 2.3.

<sup>118</sup> E. DE AMICIS, *Costantinopoli*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1909, p. 35.

<sup>119</sup> M. AUGÉ, *Disneyland e altri nonluoghi*, traduzione italiana di Alfredo Salsano, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 61.

<sup>120</sup> È il contrario del *nonluogo*, che a differenza del *luogo antropologico* si costituisce come uno spazio in cui chi lo attraversa «non può leggere nulla né della sua identità (del suo rapporto con se stesso), né dei suoi rapporti con gli altri o, più in generale, dei rapporti tra gli uni e gli altri, né “a fortiori” della loro storia comune» *ivi*, p. 75.

esposte le prime ciliegie, i meloni e le angurie, il salep caldo del mattino con il pane fresco. Ma qui si raccolgono anche i mendicanti, gli zoppi e i lebbrosi, insieme ai giovani sani e pieni di vigore, che vengono a farsi vedere e a vedere gli altri, e insieme a tutti coloro che vogliono vendere qualcosa: frutta, vestiti, armi. Spesso vi siedono uomini maturi, persone di riguardo della città, per discutere degli affari pubblici e delle preoccupazioni comuni, ma ancora più spesso i giovani, che sanno solo scherzare e cantare. In occasione di grandi eventi e di trasformazioni storiche qui vengono affissi appelli e proclami (sul muro sopraelevato, sotto la stele di marmo con l'iscrizione turca, sopra la fontanella). Ma qui, fino al 1878, si svolgevano anche le impiccagioni e si impalavano le teste di coloro che, per una ragione o per l'altra, venivano giustiziati; in questa kasaba di confine, soprattutto negli anni più turbolenti, le esecuzioni erano frequenti e in alcuni momenti [...] persino quotidiane.<sup>121</sup>

Il ponte come *luogo antropologico* è inoltre *storico* perché coniugando identità e relazione «si definisce a partire da una stabilità minima»,<sup>122</sup> vive cioè all'interno di un flusso storico che lo definisce, contrariamente a quei «luoghi della memoria» che sono luoghi in cui «apprendiamo essenzialmente la nostra differenza, l'immagine di ciò che non siamo più. L'habitat del luogo antropologico [invece] vive nella storia, non fa storia»: <sup>123</sup> per la comunità di Višegrad infatti la costruzione del ponte ha significato la chiusura di un movimento ciclico che partendo dall'esperienza individuale di Mehmed Pascià Sokolović è terminato in quella collettiva:

Una cosa comunque è certa: tra la vita degli abitanti della kasaba e il ponte esiste da secoli un legame stretto. I loro destini sono intrecciati e non si possono né immaginare né spiegare separati. La storia della nascita e delle vicende del ponte è nello stesso tempo la storia della kasaba e dei suoi abitanti, generazione dopo generazione, allo stesso modo in cui, in tutti i racconti che parlano della città, si profila la sagoma slanciata del suo ponte di pietra dagli undici archi.<sup>124</sup>

Tuttavia, la convivenza pacifica tra comunità non sarà destinata a durare a lungo e il ponte, allo scoppio della Prima guerra mondiale, sarà destinato a crollare, come si vedrà nella quarta parte.

---

<sup>121</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., pp. 579-580.

<sup>122</sup> M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p. 61.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 583.





## 2. IDENTITÀ E ALTERITÀ

Il romanzo di Andrić è stato recentemente rievocato da papa Francesco. Di ritorno da un Viaggio Apostolico da Rabat il 31 marzo 2019 compiuto all'insegna del dialogo interreligioso tra la Chiesa cattolica e il mondo islamico, il pontefice ha citato un passaggio del *Ponte sulla Drina*<sup>1</sup> per ribadire l'importanza simbolica della figura del ponte nella comunicazione tra confessioni diverse, quale simbolo di accoglienza e di apertura verso l'Altro. Per il papa «costruire la pace ed edificare ponti di amicizia e di fraternità»<sup>2</sup> rappresenta uno dei punti chiave del suo ministero: quello del sostegno reciproco, spirituale e materiale, e della fratellanza tra gli uomini, «punti di riferimento di un cammino»<sup>3</sup> che il simbolo del ponte sintetizza con efficacia, anche – e soprattutto – nel senso comune.

La citazione di Andrić non è stata casuale. Il simbolo del ponte di pace è una figura ricorrente nella retorica papale: già qualche settimana prima, a distanza di pochi giorni dall'elezione a pontefice, nell'udienza della Sala Regia del Palazzo apostolico concessa al corpo diplomatico accreditato il papa vi faceva infatti ricorso in maniera programmatica:

---

<sup>1</sup> «Il mio defunto padre ha sentito da šeh-Dedija, e me l'ha raccontato quando ero ancora bambino, per quale ragione esistono i ponti e come il primo ponte vide la luce. Quando il potente Allah, gloria a Lui, creò l'universo, la Terra era piatta e liscia come un bel vassoio. Questo faceva arrabbiare il Diavolo che invidiava all'uomo quel dono divino. E mentre la Terra era ancora com'era uscita dalle mani del Signore, morbida e umida come argilla ancora non cotta, il Diavolo si avvicinò di nascosto e con le unghie ne graffiò il volto quanto più profondamente poté. Così, dice la storia, nacquero i fiumi profondi e le gole che separano una regione dall'altra, dividono gli uomini tra loro e non permettono loro di viaggiare da un capo all'altro di questa Terra che Allah ci ha dato, come un orto, perché l'umanità possa nutrirsi e mantenersi. Allah, affranto dopo aver visto quel che aveva combinato il Maligno, ma non potendo riprendere la propria opera una volta sporcata dalla sua mano, inviò gli angeli in soccorso degli uomini. Quando gli angeli videro quella povera gente che non riusciva a oltrepassare precipizi e ripide gole per condurre a buon fine i lavori, ma continuava a richiamarsi invano da una riva all'altra, dispiegarono le ali e gli uomini poterono traversare i baratri camminandoci sopra» I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., pp. 850-851.

<sup>2</sup> Udienza al corpo diplomatico accreditato presso la santa sede. Discorso del Santo padre Francesco (venerdì, 22 marzo 2013). Consultabile al sito: [http://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2013/march/documents/papa-francesco\\_20130322\\_corpo-diplomatico.html](http://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2013/march/documents/papa-francesco_20130322_corpo-diplomatico.html) (visitato il 29 novembre 2020).

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Uno dei titoli del Vescovo di Roma è Pontefice, cioè colui che costruisce ponti, con Dio e tra gli uomini. Desidero proprio che il dialogo tra noi aiuti a costruire ponti fra tutti gli uomini, così che ognuno possa trovare nell'altro non un nemico, non un concorrente, ma un fratello da accogliere ed abbracciare.<sup>4</sup>

Utilizzato soprattutto in coppia antitetica con l'immagine del *muro*, il ponte è un simbolo ricorrente facente parte di un più ampio discorso inclusivo rivolto alla collettività: «Abbiamo visto nel dialogo qui in Marocco», ha dichiarato di ritorno da Rabat,

che ci vogliono dei ponti e sentiamo dolore quando vediamo le persone che preferiscono costruire muri. Perché coloro che costruiscono muri finiranno prigionieri dei muri che hanno costruito. Invece quelli che costruiscono ponti andranno avanti. [...] Il ponte è per la comunicazione umana. Invece i muri sono contro la comunicazione, sono per l'isolamento e quelli che li costruiscono ne diventeranno prigionieri.<sup>5</sup>

L'oratoria papale ha il merito, per lo meno dal punto di vista dell'immaginario, di mettere in luce una notevole contraddizione della contemporaneità facendo ricorso proprio alla figura del ponte, che con la sua occorrenza nei vari interventi del pontefice attesta la presenza di una conflittualità di tipo spaziale strettamente legata all'interpretazione individuale e collettiva dell'idea di confine. Come si vedrà infatti il confine può essere un luogo tanto soggettivo quanto sociale; detto altrimenti, il concetto del confine tra le nazioni e tra gli uomini sembra essere soggetto a un processo di elaborazione continua che può trasformarlo in ponte o in muro a seconda del rapporto che intercorre con l'alterità: una minaccia esterna espulsa e respinta nel caso del muro, pacificata e assimilata nel caso del ponte. Come affermava Augé a proposito del *luogo antropologico*, lo «*status intellettuale*»<sup>6</sup> del confine è infatti ambiguo, perché corrispondendo all'«idea, parzialmente materializzata, che coloro che l'abitano si fanno

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> S. FALASCA, *Ponti contro muri: l'architettura di Papa Francesco per costruire il futuro*, 4 aprile 2019, in «L'Avvenire». Consultabile al sito: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/costruire-ponti-per-fare-il-futuro> (visitato il 29 novembre 2020).

<sup>6</sup> M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p. 62.

del loro rapporto con il territorio, con i vicini e con gli altri, [di conseguenza] questa idea può essere parziale o mitizzata».<sup>7</sup>

Il ponte, suggerisce il discorso del papa sintetizzando il senso comune, è simbolo irrinunciabile per stabilire dei contatti con l'alterità: elemento liminale tra le cose, espressione della volontà di superare un ostacolo e di coesione sociale, di comunicazione, descrive la relazione che può instaurarsi tra gli uomini, tra le comunità. Il muro, al contrario, è il suo irrigidimento, la negazione dell'Altro, l'impossibilità di ogni tipo di comunicazione: il muro quale fondamento dell'inclinazione fascista,<sup>8</sup> *territorializzazione* dello spazio indispensabile per «conservare la propria identità incontaminata, [per] tutelare il sistema chiuso di un godimento senza trascendenza imperniato sul rifiuto dell'incontro con l'alterità del mondo»,<sup>9</sup> in opposizione a quella dinamica propulsiva della vita rappresentata dal ponte che al contrario tende costantemente a «fluidificare e a de-territorializzare».<sup>10</sup>

## 2.1 Dimensione spaziale

Tra la fluidificazione e l'irrigidimento degli spazi di contiguità, l'età contemporanea si contraddistingue per la centralità della dimensione spaziale. Secondo Bertrand Westphal l'inversione dei rapporti tra tempo e spazio avviene con il crollo dei sistemi coloniali al termine della Seconda guerra mondiale, quando la stabilità della coppia spazio-temporale subisce una «rottura cronica e topica»<sup>11</sup> che delegittima il principio di linearità espansionistica alla base del potere occidentale. Se la storia si inceppa nel tentativo di inquadrare un presente eterogeneo e moltiplicato ora irriducibile a una narrazione organica, lo spazio diventa peculiarità di un'epoca disomogenea, attraversata da spinte sincroniche attivate da rapporti disuguali e flussi migratori favoriti dalle enormi possibilità di mobilità del presente. Tempo e spazio sono entrambi *figure*

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> Scrivevano Gilles Deleuze e Félix Guattari che «le chiusure territoriali, con il loro carattere claustrofobico e regressivo ripiegamento identitario, rappresentano il presupposto di ogni micro e macrofascismo» G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, traduzione italiana di Giorgio Passerone, introduzione di Massimiliano Gualleschi, Roma, Castelvecchi, 2003, p. 19. «Il primo appello di un movimento fascista [...] è contro gli intrusi» U. ECO, *Il fascismo eterno*, Milano, La nave di Teseo, 2018, p. 32.

<sup>9</sup> M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019, p. 46.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. XII.

<sup>11</sup> B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore, 2009, p. 21.

dell'eccesso che caratterizzano quella condizione di *surmodernità* teorizzata da Augé, quando cioè la «sovrabbondanza di avvenimenti»<sup>12</sup> da un lato e la «sovrabbondanza spaziale»<sup>13</sup> dall'altro risentono e sono conseguenza diretta dell'accelerazione che percorre il mondo contemporaneo: il tempo non è più un principio di intelligibilità del mondo e lo spazio, che dal canto suo sembrava ridimensionarsi sotto i colpi delle continue scoperte scientifiche, apre invece le sue possibilità rivelandosi completamente percorribile e attraversabile, agevolando la nascita di quei luoghi anonimi adibiti alla raccolta e alla redistribuzione dei flussi di persone e merci che Augé ha chiamato *nonluoghi*.<sup>14</sup>

Nel 1967 anche Michel Foucault esponeva in una celebre conferenza organizzata a Tunisi<sup>15</sup> la propria visione sull'evoluzione del pensiero contemporaneo rispetto alla dialettica spazio-temporale: delineando sommariamente il percorso del pensiero occidentale attorno alla categoria dello spazio, Foucault distingueva tre momenti in cui questo, intrecciandosi con il tempo, subisce un processo di risemantizzazione. Foucault individua nel Medioevo il primo momento in cui lo spazio si articola in «un insieme gerarchizzato di luoghi»,<sup>16</sup> un insieme cioè regolato da una rigida serie di opposizioni binarie delle quali la coppia sacro-profano rappresenta evidentemente il caso più esemplificativo: «luoghi sacri e luoghi profani [...], luoghi sovracelesti opposti ai luoghi celesti; e il luogo celeste a sua volta [...] opposto a quello terrestre». <sup>17</sup> È lo «spazio della localizzazione»,<sup>18</sup> che in epoca galileiana si dissolverà scandalosamente a causa della sua apertura verso uno spazio aperto e infinito, dove alla staticità degli ordinamenti e delle opposizioni tra luoghi – cielo e terra, sacro e profano – si sostituirà il *movimento*: «il luogo di una cosa non era altro che un punto nel suo movimento». <sup>19</sup> In altri termini, per Foucault dal XVII secolo con Galilei «l'estensione si sostituisce alla localizzazione». <sup>20</sup>

---

<sup>12</sup> M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p. 43.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>14</sup> Cfr. M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit.; B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit.

<sup>15</sup> Intervento dal titolo *Des espaces autres*, tenuto presso il *Centres d'études architecturales* il 14 marzo 1967. Pubblicato nel 1984 nella rivista *Architecture, Mouvement, Continuité* è stata poi tradotta in italiano da Mimesis nel 2002, con il titolo *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*.

<sup>16</sup> M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, cit., p. 20.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

È in età contemporanea che la spazialità sembra prendere definitivamente il sopravvento sul tempo. Foucault definisce infatti quella attuale come «l'epoca dello spazio»:<sup>21</sup> se la «grande ossessione»<sup>22</sup> del XIX secolo è stata il tempo – quello storico, della filosofia della storia –, il secolo XX ha vissuto un radicale cambio di paradigma appiattendosi sulla dimensione dello spazio: «viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso».<sup>23</sup> È lo spazio della pura concretezza e della contingenza: per Foucault cioè lo spazio contemporaneo non manifesta una *facies* limpida e lineare, ma è *piegato*, una sorta di matassa aggrovigliata: «viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta [...] più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa».<sup>24</sup>

Lo «spazio della localizzazione»<sup>25</sup> di età galileiana viene così sostituito dalla «dislocazione»<sup>26</sup>, espressa da «relazioni di prossimità»<sup>27</sup> tra punti o elementi irriducibili tra loro: «viviamo all'interno di un insieme di relazioni che definiscono delle collocazioni irriducibili le une alle altre e che non sono assolutamente sovrapponibili».<sup>28</sup>

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 19.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 21.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ivi, p. 22. Fanno eccezione le *eterotopie*, luoghi che giustappongono, «in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili» (ivi, p. 27) e che «hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati» (ivi, p. 23). Foucault descrive il concetto di eterotopia solo nell'introduzione a *Le parole e le cose*, per poi riprenderlo durante la conferenza del 1967 senza però approfondirne ulteriormente la teoria. È interessante a proposito l'utilizzo che Riccardo Gramantieri compie del concetto di eterotopia, applicandolo ai romanzi cyberpunk di William Gibson per analizzarne le strutture descritte, tra cui compare il ponte al centro di *Virtual Light* (1993). Nel romanzo Gibson descrive il ponte che collega San Francisco ad Oakland, abbandonato a se stesso dopo un terremoto che ha sconvolto la costa orientale. Da luogo di transito il ponte di *Virtual Light* diventa rifugio, diventando un «agglomerato urbano transitorio» (R. GRAMANTIERI, *Spazi eterotopici nell'opera di William Gibson*, in A. TORTORETO (a cura di), *Filosofia della fantascienza*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 105-119, p. 109), spazio poroso e aperto alla comunicazione. Il ponte è diventato una sede di *squatter* metropolitani e il suo spazio «deve essere compreso nel termine dell'eterotopia in quanto si pone in alternativa ad un ordine spaziale apparentemente onnicomprensivo, ma mai in modo del tutto stabile. Infatti gli strati di tuguri che ormai coprono le campate, vengono costruiti o abbattuti in una notte, incrostazioni di umanità che opera in maniera operosa, e contemporaneamente non razionale. Lo spazio del ponte viene perciò a costituire una città mutante, le cui connessioni (le botole da uno spazio all'altro, da un vicolo all'altro) sono variabili come un labirinto (meglio un rizoma), i cui nodi si aprono e chiudono in continuazione» (*ibidem*). Il ponte di *Virtual Light*, offrendosi come luogo estraneo ai vincoli sociali e alle pressioni economiche della città, sembra effettivamente esprimere la natura ambigua dei «contro-luoghi» (M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, cit., p. 23) eterotopici descritti da Foucault, «specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano

Secondo Foucault, nel momento in cui lo spazio si offre sotto forma di «relazioni di dislocazione»,<sup>29</sup> il problema per l'uomo contemporaneo si pone concretamente in termini demografici, cioè non tanto nel sapere se il mondo potrà disporre di spazio a sufficienza per l'uomo, ma nel conoscere le «relazioni di prossimità» e il tipo di movimento e di classificazione degli «elementi umani» che devono essere tenuti in considerazione in vista di ottenere un determinato scopo. Ed è proprio il confine, che come ha scritto Piero Zanini è usato prevalentemente come ostacolo tra le culture, a rappresentare il luogo in cui le antinomie delle relazioni di dislocazione e delle giustapposizioni «si manifestano concretamente e si rivelano completamente»,<sup>30</sup> sempre a causa del complesso rapporto con l'alterità che condivide lo spazio intermedio del confine.

## 2.2 Pulsione securitaria

Rifacendosi a un noto proverbio, un verso della celebre poesia *La riparazione del muro* (*Mending Wall*) (1914) di Robert Frost recita che «buoni confini fanno buoni vicini». <sup>31</sup> Considerando il recente exploit geopolitico della trasfigurazione dello spazio di confine in muro, sembra che il detto sia stato mal interpretato, o quanto meno che sia sfuggito di mano:<sup>32</sup> secondo uno studio recente condotto da Elisabeth Vallet dalle 16 barriere erette come forma di protezione in zone di confine all'epoca del crollo del Muro di Berlino, il mondo contemporaneo, lungi dall'aver relegato all'obsolescenza il concetto di Stato-nazione sotto la spinta della globalizzazione, è passato ad averne ben 63, per cui

---

all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili» (ivi, pp. 23-24). Sulle eterotopie nei romanzi di Gibson cfr. anche K. HOEPKER, *No maps for these territories: cities, spaces, and archaeologies of the future in William Gibson*, Leida, Brill, 2011.

<sup>29</sup> M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, cit., p. 21.

<sup>30</sup> P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. XVI-XVII.

<sup>31</sup> «'Good fences make good neighbors'». R. FROST, *Conoscenza della notte e altre poesie*, traduzione italiana di Giovanni Giudici, Torino, Einaudi, 1965, p. 29.

<sup>32</sup> La poesia è evidentemente una polemica contro la costruzione di muri. Ripiegando da abbozzo di dialogo a monologo per l'impossibile interazione con l'altro, la poesia descrive i tentativi dell'autore di convincere il vicino a non costruire un muro: la ripetizione del verso «Qualcosa c'è che non sopporta il muro» è programmatica, e Frost cita ironicamente il proverbio per sottolineare il fatto che i confini separano le persone tra loro e da se stesse.

oggi un terzo dei Paesi nel mondo presenta diversi tipi di *muro* come barriera di confine, per un totale di più di 40.000 km.<sup>33</sup> Si assiste infatti nel mondo globale

alla moltiplicazione spregiudicata, alla sovrapposizione interna persino a uno stesso ordine politico-giuridico di Muri costruiti per proteggere o per ‘conquistare’, Muri di cemento o di filo spinato, Muri ipertecnologici o di sabbia e bidoni, Muri che crollano e altri in costruzione. Muri che tagliano Stati, territori e interi popoli di fatto sottintesi dall’idea stessa di globalizzazione che comprende in sé, sin nel suo etimo, il rischio della sua perversione, ovvero: innalzare un fronte contro un nemico che non minaccia alcuna guerra, un fronte che, in pratica, serve a mantenere desta la vigilanza su un’entità altra.<sup>34</sup>

Considerata la situazione appena descritta, il fatto che questi spazi liminali *fissati* staticamente nello spazio a causa della costruzione di decine di migliaia di chilometri di barriere possano possedere costitutivamente in sé anche l’opposta possibilità di apertura e dialogo che la metafora del ponte rappresenta può avere del paradossale. Si tratta tuttavia di un aspetto che era emerso nel già citato *Costruire abitare pensare* di Heidegger: la possibilità cioè di un rovesciamento concettuale di un luogo che da spazio dell’apertura e della possibilità – il ponte, per l’appunto – potesse blindarsi rispetto al contesto confinante, trasformandosi in una realtà isolata e non comunicante. Secondo Heidegger, come si è visto, sono i luoghi a determinare lo spazio (*Raum*), garantendogli una propria configurazione specifica.<sup>35</sup> In questo modo, localizzato e consolidato, lo spazio può diventare *habitat*, un luogo protetto e profondamente differenziato rispetto all’ambiente circostante. Sembra però breve il passaggio da uno spazio inteso come «qualcosa di sgombrato [...], di liberato»<sup>36</sup> a un luogo al contrario impermeabile e privo di relazioni verso l’esterno; c’è del resto un’analogia tra il tedesco *Raum* e l’inglese *room*, la stanza, identificata dal *Cambridge Dictionary* come «a part of the inside of a building that is separated from other parts by walls».<sup>37</sup> Secondo Carlo Truppi, il cui dialogo con

---

<sup>33</sup> Cfr. E. VALLET, *Border fences and walls. State of insecurity?*, Farnham, Ashgate, 2014. «In the 20 years after the end of the Cold War, the total number of walls more than tripled» ivi, p. 2.

<sup>34</sup> S. DALZERO, *È iniziato il tempo del mondo*, in M. TALIA (a cura di), *Un nuovo ciclo della pianificazione urbanistica tra tattica e strategia*, Roma-Milano, Planum Publisher, 2016, pp. 36-42, p. 37.

<sup>35</sup> «Gli spazi ricevono la loro essenza non dallo spazio, ma da luoghi» M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 103.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> “Room” in «Cambridge Dictionary». Consultabile al sito:

<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/room> (visitato il 29 novembre 2020).

James Hillman è diventato il libro *L'anima dei luoghi*, la stanza rappresenta l'archetipo del "luogo strutturato", che «accoglie»<sup>38</sup> e «preserva».<sup>39</sup> Ma al tempo stesso la stanza è un «contenitore»<sup>40</sup> che isola: la stanza presenta «troppe esigenze compresse in poco spazio. La stanza non può contenerle. Allora esplodono. Sono costrette ad uscire».<sup>41</sup> È in questi termini che la prospettiva heideggeriana rispetto alla natura di uno spazio sembra diventare costrittiva, perché definendo la forma del luogo non ne considera il divenire, cioè il modo in cui luogo e spazio si modificano in rapporto alle pulsioni dei soggetti che vi interagiscono.<sup>42</sup>

Pensare il confine come al muro di una stanza chiusa, una barriera invalicabile dietro il quale trincerarsi rifiutando l'alterità è quanto accade per esempio al personaggio di un racconto incompiuto di Kafka intitolato *La tana* (1923). Nel racconto la voce narrante di un misterioso animale<sup>43</sup> descrive con minuzia ossessiva l'architettura della propria casa sotterranea, dilungandosi su paure e angosce esercitate da un invisibile *nemico* esterno nei confronti del quale il protagonista ha deciso di costruire la tana per vivere in sicurezza: «vivo in pace nella parte più interna della casa, e intanto il nemico mi si avvicina da qualche parte scavando lento e silenzioso».<sup>44</sup> La vita al di là delle pareti sotterranee è per il narratore «un unico monotono susseguirsi di pericoli»,<sup>45</sup> del quale «fidarsi [...] sembra impossibile»,<sup>46</sup> qualcosa di cui vorrebbe fare a meno e che vorrebbe rimuovere. Al contrario nella tana il protagonista del racconto può vivere nel più completo isolamento e nella totale opulenza, tanto che «le provviste per sei mesi»<sup>47</sup> non sono sufficienti a riempire il rifugio e può saziarsene a piacere fino allo sfinimento: «mi empio delle cose migliori, che più mi piacciono, fino allo stordimento completo».<sup>48</sup>

---

<sup>38</sup> J. HILLMAN, *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*, Milano, Rizzoli, 2004.

<sup>39</sup> Ivi, p. 20.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Su questi passaggi legati all'analisi di Heidegger cfr. D. DEMARCO, *I concetti di spazio e di luogo nell'immaginario occidentale contemporaneo. Per una definizione dell'esperienza nella surmodernità*, «Laboratorio dell'ISPF», XV, 17, 2018, pp. 1-26.

<sup>43</sup> «Una creatura ibrida, un assurdo connubio tra natura animale (espressa soprattutto dall'aggressività) e umana (manifestata dagli arguti calcoli architettonici, o dalla generale predisposizione al ragionamento)» V. BALDI, *Nella tana dell'inconscio. Una lettura psicoanalitica di un racconto di Kafka*, «Allegoria», XXIV, nn. 65/66, gennaio-dicembre 2012, pp. 154-178, p. 160.

<sup>44</sup> F. KAFKA, *La tana*, in ID., *Durante la costruzione della muraglia cinese*, in *Racconti*, cit., p. 510.

<sup>45</sup> Ivi, p. 522.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 523-524.

<sup>47</sup> Ivi, p. 513.

<sup>48</sup> Ivi, p. 515.



Come ha notato Valentino Baldi, che del racconto kafkiano ha fornito un'interessante lettura in chiave psicanalitica alla luce delle categorie di simmetria ed asimmetria elaborate da Matte Blanco,<sup>49</sup> per tutto l'arco della narrazione l'Io del protagonista continua a fallire nel tentativo di definire la propria identità sulla base della sua differenza rispetto all'Altro: e quando il narratore decide di uscire dalla propria tana, per esempio, lo fa solamente per continuare ad osservare se stesso, in questo caso attraverso una prospettiva esterna: «scelgo un buon nascondiglio e tengo d'occhio l'ingresso della mia casa [...]. Mi sembra di non essere davanti a casa mia, ma davanti a me stesso mentre dormo e di aver la fortuna di poter dormire sodo e nello stesso tempo sorvegliarmi attentamente».<sup>50</sup> È in questa immagine che secondo Baldi «si celebra la scomparsa di qualsiasi alterità in un universo privo di tempo e contraddizione»:<sup>51</sup> specchiandosi in se stesso, per il narratore «l'incontro con l'Altro non può mai avvenire».<sup>52</sup>

Tuttavia, i tentativi di rimuovere l'incontro e la contaminazione con l'alterità non sono destinati a durare, nonostante il complesso sistema di cunicoli e labirinti scavati nella terra come una barriera. Per quanto impenetrabile infatti la tana non riesce ad escludere la presenza dell'Altro, che, apparentemente estromesso, vi penetra e si diffonde sotto forma del «sibilo quasi impercettibile»<sup>53</sup> che comincia ad ossessionare il narratore. Un fischio «udibile soltanto a lunghi intervalli, un nulla al quale non dirò che ci si possa abituare, no, non ci si potrebbe abituare».<sup>54</sup> Il sibilo ricorda al narratore che lo straniero, il *nemico*, non viene dall'esterno, ma dal di dentro: per un attimo il protagonista del racconto è infatti attraversato dal dubbio: «non è detto che colui al quale faccio venir la voglia d'inseguirmi sia un nemico vero e proprio [...], può essere – e non è un male minore dell'altro, anzi, in un certo senso è il peggiore – può essere qualcuno della mia specie».<sup>55</sup> Il narratore e il nemico sono infatti figure identiche: «nel momento in cui ci vedremo o anzi soltanto ci figureremo di essere vicini, moveremo l'uno contro l'altro

---

<sup>49</sup> «*La tana* è un racconto raffinato e rivoluzionario perché allegoria della mente in una prospettiva logica: esso offre una incredibile messa in scena della convivenza simultanea di simmetria ed asimmetria nel pensiero umano» V. BALDI, *Nella tana dell'inconscio. Una lettura psicoanalitica di un racconto di Kafka*, cit., p. 174.

<sup>50</sup> F. KAFKA, *La tana*, cit., p. 519.

<sup>51</sup> V. BALDI, *Nella tana dell'inconscio. Una lettura psicoanalitica di un racconto di Kafka*, cit., p. 164.

<sup>52</sup> Ivi, p. 167.

<sup>53</sup> F. KAFKA, *La tana*, cit., p. 529.

<sup>54</sup> Ivi, p. 535.

<sup>55</sup> Ivi, p. 522.

ugualmente furenti, nessuno prima e nessuno dopo, con gli artigli e coi denti e con novella fame, anche se saremo del tutto sazi». <sup>56</sup> Il rumore che ha ormai invaso la tana del narratore simboleggia perciò l'incontro con l'alterità, e il sibilo ricorda al protagonista che «lo straniero non viene innanzitutto dall'esterno ma è, come Freud stesso definisce l'inconscio, una presenza "straniera interna" e, per tanto, insopprimibile». <sup>57</sup> La tana infatti è una parte della creatura <sup>58</sup> e di conseguenza «nessuna opera di ingegneria può escludere l'esistenza dell'Altro e il suo carattere straniero». <sup>59</sup>

Il protagonista del racconto kafkiano potrebbe inserirsi senza forzature nella schiera di quelle figure psicopatologiche che condividendo «la tendenza all'isolamento, alla chiusura, al barricamento» <sup>60</sup> Massimo Recalcati colloca al centro del paradigma di quella che definisce «pulsione securitaria», il cui primo sintomo corrisponderebbe proprio all'irrigidimento del confine in muro, l'oggetto privilegiato di questa pulsione. Il simbolo del muro, quale sclerotizzazione del confine tra l'Io e l'alterità, appare come una risposta fisica alla *minaccia* dello straniero, del nemico, rivelando al tempo stesso l'inclinazione psichica sottesa alla sua creazione: il rischio del fuori, dell'aperto, rispetto al quale l'uomo ha da sempre tracciato dei confini. Il muro è infatti una "tentazione" originaria nell'uomo, del quale una delle tendenze primarie, come teorizzava inizialmente Freud <sup>61</sup> è la «pulsione di autoconservazione», cioè la tendenza dell'Io a difendersi dalla vita stessa e dal mondo, percepito come un luogo ostile.

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 546.

<sup>57</sup> M. RECALCATI, *La tentazione del muro. Lezioni brevi per un lessico civile*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 25. Cfr. anche Freud: «il rimosso è per l'Io territorio straniero, territorio straniero interno, così come la realtà [...] è territorio straniero esterno» S. FREUD, *Lezione 31. La scomposizione della personalità psichica*, in ID., *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, in *Opere (1930-1938). L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, vol. XI, cit., p. 170.

<sup>58</sup> M. BOULBY, *Kafka's End: A Reassessment of «The Burrow»*, «The German Quarterly», 55, 1982, pp. 175-185, p.179 citato in V. BALDI, *Nella tana dell'inconscio. Una lettura psicoanalitica di un racconto di Kafka*, cit., p. 170.

<sup>59</sup> M. RECALCATI, *La tentazione del muro. Lezioni brevi per un lessico civile*, cit., p. 25.

<sup>60</sup> M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, cit., p. 45.

<sup>61</sup> Prima dell'introduzione nel 1920 del nuovo dualismo tra pulsione di morte e pulsione di vita, centrale nella prima fase delle ricerche freudiane è un'altra coppia pulsionale. quella tra pulsione sessuale e pulsione autoconservativa: «d'importanza del tutto particolare [...] è l'innegabile contrasto esistente fra le pulsioni che si pongono al servizio della sessualità, del conseguimento di piacere sessuale, e le altre che hanno per meta l'autoconservazione dell'individuo: le pulsioni dell'Io» S. FREUD, *I disturbi visivi psicogeni nell'interpretazione psicoanalitica*, in ID., *Opere (1909-1912). Casi clinici e altri scritti*, vol. VI, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1974, pp. 291-292. Il prototipo di queste pulsioni è la fame, e in effetti il narratore della tana è ossessionato dalla raccolta del cibo, dal mangiare le prede, ecc.

La psiche, in origine, si costituisce tramite il rafforzamento dei propri confini per potersi conservare di fronte al mondo, percepito come «straniero e apportatore di stimoli»<sup>62</sup> incontrollabili. Scrive Freud in *Metapsicologia* (1915) che

a tutta prima l'oggetto viene recato all'Io dal mondo esterno grazie alle pulsioni di autoconservazione; né si può escludere che anche il senso originario dell'odio stia a indicare la relazione che l'Io ha verso il mondo esterno, straniero e apportatore di stimoli [...]. L'esterno, l'oggetto, l'odiato, sarebbero a tutta prima identici. Qualora l'oggetto si riveli in seguito fonte di piacere, esso viene amato, ma anche incorporato nell'Io, così che per il purificato *Io-piacere* l'oggetto torna a coincidere con l'estraneo o l'odiato.<sup>63</sup>

La prima vera forma di pulsione nella psiche per Freud è perciò «la pulsione a ritornare allo stato inanimato»<sup>64</sup> necessaria a respingere «la tensione che la vita introduce nella quiete dell'inerte».<sup>65</sup> La tendenza all'autoannullamento è insita nella vita stessa, si tratta di una forma di protezione estrema contro l'inquietudine che turba la quiete dell'inorganico. Perciò se è vero che come scrive Freud «la protezione dagli stimoli è una funzione più importante della ricezione degli stessi»,<sup>66</sup> proprio l'irrigidirsi di questa funzione si trova alla base della «pulsione securitaria» di cui parla Recalcati, a causa della quale il soggetto, invece di aprirsi alla vita, ripiega sul proprio confine, «facendo dell'auto-conservazione la sua unica meta».<sup>67</sup>

Questa pulsione di autoconservazione, in quanto pulsione dell'Io, è una pulsione mortifera: «esiste un netto contrasto fra le “pulsioni dell'Io” e le pulsioni sessuali, poiché le prime spingono verso la morte e le seconde verso la continuazione della vita».<sup>68</sup> La pulsione di morte quindi non solo è responsabile di guerra e distruzione, ma si trova anche a fondamento della tendenza a conservare incontaminata la propria identità, per tutelare «il sistema chiuso di un godimento senza trascendenza imperniato sul rifiuto dell'incontro

---

<sup>62</sup> S. FREUD, *Pulsioni e loro destini*, in ID., *Metapsicologia*, in *Opere (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. VIII, cit., p. 31.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in ID., *Opere (1917-1923). L'Io e l'Es e altri scritti*, vol. IX., edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1977, p. 224.

<sup>65</sup> M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, cit., p. 70.

<sup>66</sup> S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 213.

<sup>67</sup> M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, cit., p. 46.

<sup>68</sup> S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 229. Posizione poi rivista nel 1921: «anche una parte delle “pulsioni dell'Io” ha carattere libidico e ha preso come oggetto l'Io stesso del soggetto» *ivi*, p. 246, nota 1.

con l'alterità del mondo [e] della pulsione come movimento mortifero di auto-conservazione». <sup>69</sup> Il concetto di pulsione di morte viene infatti elaborato da Freud proprio a partire dalla radicalizzazione della pulsione di autoconservazione, che se da un lato rivela la tendenza originaria della vita a proteggere se stessa, dall'altro, con la sua estremizzazione, combacia con la pulsione di morte, per Freud regressiva e conservativa. <sup>70</sup>

La vita per Freud è quindi in primis difesa, protezione rispetto all'«influsso [...] distruttivo delle enormi energie che operano nel mondo esterno». <sup>71</sup> Si tratta del motivo per cui «l'odio, come relazione nei confronti dell'oggetto, è più antico dell'amore; esso scaturisce dal ripudio primordiale che l'Io narcisistico oppone al mondo esterno come sorgente di stimoli». <sup>72</sup> L'oggetto, inteso come alterità, viene investito dalla risposta distruttiva dell'odio, in modo tale per cui, come abbiamo visto, esterno e oggetto odiato inizialmente coincidono tra loro: «L'esterno, l'oggetto, l'odiato, sarebbero a tutta prima identici». <sup>73</sup> È questa la nota e sconcertante ipotesi freudiana, che nella vita stessa individua una spinta verso la morte, nel rifiuto di se stessa, nella chiusura. Se la vita è apertura verso l'alterità, l'idea della pulsione di morte rivela scandalosamente

che esiste una tendenza più fondamentale della vita stessa a rifiutare l'apertura della vita, a ricercare il chiuso, la morte, il proprio annientamento. È a questa originaria tendenza alla chiusura che si può ricondurre il carattere “regressivo” e “conservativo” – come lo definisce Freud – della pulsione di morte, la sua volontà “demoniaca” tesa a ripristinare uno stato di vita precedente. <sup>74</sup>

L'exasperazione di questa inclinazione psichica sembra riflettersi nelle degenerazioni del sovranismo politico attuale, che avvertendo una minaccia nella presenza dell'alterità portata dallo straniero, dal migrante, sceglie di erigere muri a difesa della propria identità in pericolo. <sup>75</sup> Ecco allora che il muro diventa «una vera e propria

---

<sup>69</sup> M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, cit., p. 46.

<sup>70</sup> «La pulsione di auto-conservazione esibisce per Freud una sorta di passione securitaria che reagisce all'eccesso contingente della vita volendo riportare costantemente la vita stessa all'azzeramento delle tensioni interne e alla protezione nei confronti del mondo esterno» ivi, p. 53.

<sup>71</sup> S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 213.

<sup>72</sup> S. FREUD, *Pulsioni e loro destini*, cit., p. 34.

<sup>73</sup> Ivi, p. 31.

<sup>74</sup> M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, cit., p. 49.

<sup>75</sup> In effetti nell'epoca della diffusione delle barriere tra gli Stati di confine, quella del migrante diventa una figura scomoda all'interno del sistema dello Stato-nazione. Con Agamben, il migrante diventa esempio

passione del nostro tempo»,<sup>76</sup> nel momento in cui la pulsione securitaria spinge all'«esaltazione nazionalista della frontiera come barriera, muro, porto chiuso»,<sup>77</sup> come dimostrano, secondo Recalcati, i porti chiusi di Salvini, *the wall* di Trump o il filo spinato voluto dal primo ministro ungherese Orbán al confine con la Serbia, per citare gli esempi più eclatanti della tendenza sovranista all'autoconservazione paranoica.<sup>78</sup> Tutto quello che vive al di là del confine – individuale o collettivo che sia – è avvertito come una minaccia che preme per entrare e lo straniero, il migrante, diventa il fattore estraneo e pericoloso da tenere lontano. Le inquietudini di una società così ossessionata si concentrano così facilmente su categorie di persone che si trovano nella posizione di catalizzare l'alterità, le “vite di scarto” di cui parlava Bauman,<sup>79</sup> rispetto alle quali si erigono barriere, nuovi luoghi di protezione, manifestazioni dell'«irrigidimento del confine identitario»<sup>80</sup> che opera per scongiurare ogni forma di contaminazione.<sup>81</sup>

---

attuale di *homo sacer*, di colui che privato dei propri diritti e della sua appartenenza alla società è ridotto a solo corpo biologico (*zoé*), nuda vita. Se gli Stati moderni hanno a fondamento della propria istituzione un «nesso funzionale fra una determinata localizzazione (il territorio) e un determinato ordinamento (lo Stato), mediato da regole automatiche di iscrizione della vita (la nascita o nazione)» (G. AGAMBEN, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 42) per il quale la nuda vita biologica è trasformata in politica (*bios*), i migranti allora non possono che rappresentare «un elemento inquietante [...] perché, spezzando la continuità fra uomo e cittadino, fra *natività* e *nazionalità*, essi mettono in crisi la finzione originaria della sovranità moderna» (G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, p. 145).

<sup>76</sup> M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, cit., p. 66.

<sup>77</sup> Ivi, p. 67. Ancora con Deleuze e Guattari, contro lo spazio «sedentario» e «striato [...] da muri, recinti e percorsi fra i recinti» che gli Stati vittima della «pulsione securitaria» interpongono tra essi e l'alterità, quello del migrante può essere invece considerato come uno spazio nomade, «liscio, marcato soltanto da “tratti” che si cancellano e si spostano con il tragitto», «senza frontiere e senza chiusura» G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit. p. 530. Per un profilo dei migranti come «collettori di scambio e di riconfigurazione» (201) cfr., sotto una diversa prospettiva, G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, cit.

<sup>78</sup> Attorno all'interpretazione del confine Recalcati ricostruisce l'identità di due forme patologiche complementari: quella che trova il suo paradigma nella schizofrenia, che nello sciogliere il confine sceglie l'indistinzione («indistinzione, confusione, caos, indifferenziazione. Prevalenza unilaterale dello sradicamento sul radicamento, dell'erranza sull'appartenenza»), e quella paranoica, che appunto irrigidisce il confine sino al punto di trasformarlo in muro («in questo caso l'identità si irrigidisce paranoicamente contro la differenza. Lo straniero coincide con il nemico, la minaccia, l'orrore, il terrificante»). Cfr. M. RECALCATI, *La tentazione del muro. Lezioni brevi per un lessico civile*, cit.

<sup>79</sup> Cfr. Z. BAUMAN, *Vite di scarto*, traduzione italiana di Marina Astrologo, Roma-Bari, Laterza, 2005.

<sup>80</sup> M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, cit., p. 68.

<sup>81</sup> Tuttavia, per rimanere nel campo della metafora dei rifiuti, come scriveva Don DeLillo in *Underworld* «quello che scartiamo ritorna a consumarci» (D. DELILLO, *Underworld*, traduzione italiana di Valentina Vezzoli, Torino, Einaudi, 1999, p. 841) e come accade nel racconto kafkiano l'alterità, destinata a ripetersi inevitabilmente nella sua manifestazione, mette alla prova i *bias* ideologici dello Stato-nazione e dell'individuo al cospetto dei quali si presenta. È nello svelare la precarietà della concezione occidentale del mondo e della sovranità politica che la migrazione viene percepita come alterità: il migrante infatti strappa l'autopercezione occidentale interrogandoci sulla nostra identità, imponendoci di prendere coscienza della sua alterità rovesciando la prospettiva e mostrandoci – attraverso lo sguardo di cui è portatore – come stranieri a noi stessi.

### 2.3 Porosità del ponte

Tuttavia, come ricorda l'immagine del ponte, un confine deve comunque esistere<sup>82</sup> per poter stabilire un contatto con l'Altro e per costruire la propria identità. I confini esterni e interni devono esistere pena il caos, a condizione però di permettere il loro attraversamento. Nella trasfigurazione in muro, infatti, sembra smarrirsi il significato della dimensione simbolica del confine come luogo di transito:

Questa metamorfosi patologica del confine dimentica di considerare che la funzione simbolica del confine non è solo quella di delimitare la nostra identità (collettiva o individuale), ma anche quella di garantire lo scambio, la transizione, la comunicazione con lo straniero. Ogni confine, infatti, definisce un'identità solo mettendola in rapporto con una differenza.<sup>83</sup>

Secondo Massimo Cacciari è proprio a partire dal confine che un luogo – e potremmo aggiungere un'identità – può definire la propria essenza:<sup>84</sup> in un articolo pubblicato sulla rivista «aut aut» scrive a proposito che «Il confine è l'essenza del luogo. Il luogo è dove la cosa fa esperienza del proprio limes, della linea che la contiene, ma che ad un tempo, contenendola, la pone in relazione. Il luogo è dove la cosa “diviene” contatto e relazione».<sup>85</sup> Emerge qui un aspetto fondamentale per comprendere l'importanza della presenza del confine rispetto al luogo che lo contiene: se il significato di un luogo “sta” al suo confine, allora nessun luogo è separabile in astratto perché eliminando «il confine-contatto si elimina il luogo».<sup>86</sup>

Come abbiamo visto nelle pagine precedenti, se il confine si ipertrofizza, diventa tossico per la psiche, a cui sarebbe altrettanto nociva una rimozione totale del confine:

---

<sup>82</sup> Recalcati spiega nella figura della schizofrenia la rimozione totale dei confini. «La vita umana – individuale e collettiva – necessita del confine e delle sue funzioni di protezione e di iscrizione identitaria. La vita senza confine è infatti solo la vita schizofrenica [...]. L'assenza del confine, come la sua presenza rigida e impermeabile allo scambio – la sua sclerotizzazione solo rigidamente difensiva –, sono due facce della stessa medaglia e conducono egualmente alla distruzione della vita» M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, cit., p. 71.

<sup>83</sup> Cfr. M. RECALCATI, *La tentazione del muro. Lezioni brevi per un lessico civile*, cit., p. 23.

<sup>84</sup> Il riferimento al pensiero di Heidegger sembra evidente: «Il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza*» M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 103.

<sup>85</sup> M. CACCIARI, *Nomi di luogo: confine*, «aut aut», 299-300, settembre-dicembre 2000, pp. 73-79, p. 75. Scrive ancora Cacciari che «l'estremo limite di un ente, ciò che massimamente lo definisce, è anche il *comune*, ciò che esso ha di essenzialmente comune con l'altro da sé. Nessun confine, dunque, può richiudere il luogo. Nessun confine può *e-liminare* l'altro o escluderlo, poiché lo implica nella sua stessa essenza» *ibidem*.

<sup>86</sup> Ivi, p. 76.

una singolarità a dimostrazione della condizione contraddittoria e della vulnerabilità tanto della vita psichica del singolo quanto delle istituzioni e degli Stati-nazione. È una prospettiva che emerge anche da quanto scrive Cacciari, il quale sostiene che «il confine è ciò *attraverso* cui si producono [sia] relazioni [che] conflitti, attraverso cui il luogo è costantemente messo in pericolo». <sup>87</sup> Per questo, se per esempio l'irrigidimento del confine in muro comporta «*la rinuncia della vita in cambio della sua difesa*», <sup>88</sup> cioè una situazione “pervertita” in cui la vita sembra preferire paradossalmente la propria difesa a se stessa, così per Cacciari fissare un luogo chiudendone i confini non costituisce «alcun saldo *ethos*» ma rappresenta al contrario un pericolo. Richiudere un luogo non significa infatti proteggerlo o difenderlo ma «annullarlo, significa violentarne la natura e l'*etimo* stesso, non riconoscerli». <sup>89</sup> È la pulsione di autoconservazione come pulsione di morte affrontata in precedenza:

Tutti i tentativi volti a “fortificare” il luogo, lungi dal rassicurarlo, colpiranno a morte ogni abitare, poiché ogni luogo che si definisce per esclusione dell'altro, che non vuole che l'altro lo *tocchi*, che pretende il suo confine *immune* dall'altro, si trasforma inevitabilmente in *prigione* per chi vi risiede. <sup>90</sup>

Allo stesso modo, così come Recalcati metteva in guardia sui pericoli insiti nella negazione della necessità di confini, che si traduce nell'esaltazione di «un nomadismo senza radici che cancellerebbe le differenze particolari», <sup>91</sup> Cacciari scrive che «annullando il confine, noi annulliamo l'idea di *corpo proprio*» <sup>92</sup> impedendo ogni possibile forma di relazione che al contrario può sussistere solo in presenza di un confine: «non vi sarà relazione, altrimenti, ma confusione di corpi indifferenti in uno spazio omogeneo». <sup>93</sup>

---

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, cit., p. 61.

<sup>89</sup> M. CACCIARI, *Nomi di luogo: confine*, cit., p. 76.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> M. RECALCATI, *Lo straniero interiore che preme alle frontiere*, in «la Repubblica», 23 giugno 2015. Consultabile al sito:

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/06/23/lo-straniero-interiore-che-preme-alle-frontiere31.html> (visitato il 29 novembre 2020).

<sup>92</sup> M. CACCIARI, *Nomi di luogo: confine*, cit., p. 76.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 77.

È necessario che un confine esista, ma il confine deve essere necessariamente “poroso”, in grado cioè di garantire lo scambio con l’alterità: non può esistere un sé senza la presenza di un confine, ma quel confine, come ha scritto Judith Butler, deve essere sempre «un luogo di relazioni multiple».<sup>94</sup> Scrive ancora Cacciari che «se manca il confine cessa la relazione»: <sup>95</sup> così se il sé cerca di ribellarsi all’esistenza di un confine è come se negasse «la modalità in cui esso è, per definizione, legato agli altri. E tramite questa negazione quel sé viene messo a repentaglio, poiché vive in un mondo in cui le sole opzioni sono distruggere o essere distrutti».<sup>96</sup>

La sovrapposizione tra l’idea di confine e la figura del ponte come spazio di apertura tra gli opposti, tra Io e Altro, apre a nuove prospettive. Il ponte, del resto, può essere interpretato proprio come un «luogo di relazioni multiple» tra uomini e culture. Il ponte non annulla un confine, ma ne condensa il significato: come un confine, il ponte «non unisce e separa, ma unisce *in quanto* separa»,<sup>97</sup> proprio come Simmel scriveva del ponte, che non è *solo* qualcosa che unisce ma anche qualcosa che unendo continua necessariamente a separare, a tenere distinto:

Astraendo due cose dalla imperturbata situazione della natura, per designarle come «separate», noi le abbiamo già nella nostra coscienza riferite l’una all’altra, le abbiamo distinte entrambe, insieme, nei confronti di tutto ciò che sta loro in mezzo. E viceversa: noi sentiamo come collegato, soltanto ciò che abbiamo in precedenza e in qualche modo isolato. Le cose devono essere prima divise l’una dall’altra, per essere poi unite. Dal punto di vista pratico come da quello logico, sarebbe senza senso legare ciò che non era diviso, ancor più: ciò che in qualche senso non rimane ancora diviso.<sup>98</sup>

Il ponte come confine *poroso* quindi presuppone e consente unicità, senza però che questa implichi la rottura e l’isolamento delle parti in causa, così come l’azzeramento della loro peculiarità culturale. È un confine «che porta una accanto all’altra le “cose”, che senza di esso “rimarrebbero separate”». <sup>99</sup> Il ponte permette di valicare uno spazio di

---

<sup>94</sup> J. BUTLER, *Strade che divergono. Ebraicità e critica del sionismo*, traduzione italiana di Fabio de Leonardis, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013, p. 130.

<sup>95</sup> M. CACCIARI, *Nomi di luogo: confine*, cit., p. 78.

<sup>96</sup> J. BUTLER, *Strade che divergono. Ebraicità e critica del sionismo*, cit., p. 130.

<sup>97</sup> F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 53.

<sup>98</sup> G. SIMMEL, *Ponte e porta*, in ID., *Saggi di estetica*, cit., p. 3. Citazione già riportata nella premessa al presente lavoro.

<sup>99</sup> A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 79.



separazione mettendo in comunicazione due o più entità originariamente separate, prefigurando il contatto e la possibilità di comunicazione tra ciò che è separato, distinto e diviso: perché là dove è presente un ponte non c'è una totale fusione o identificazione tra le parti, ma nemmeno un altrettanto totale forma di divisione o isolamento. Dove ricorre il simbolo del ponte e la conseguente possibilità di attraversare, è presente anche una condizione di tensione dialettica che implica la presenza di due o più entità a confronto, e che esiste un terzo elemento, rappresentato dal ponte stesso, che collega le due fazioni e le costringe a tenersi vicendevolmente in considerazione, impedendo loro di rimanere tanto isolate quanto inalterate nella loro identità, come accadrebbe al contrario con la presenza del muro. Al tempo stesso è proprio la presenza delle due entità a creare le condizioni per la presenza del terzo elemento mediano, il ponte, esattamente come quanto accade per un ponte reale che può sorreggersi in ragione della spinta che le sponde opposte esercitano sulla sua struttura. Nel momento in cui le due realtà vengono collegate e messe in comunicazione dal ponte non esistono più muri, ma spazi di confine, intesi come luoghi in cui

tutte le identità che si incontrano sono allo stesso modo costitutive e rappresentative, e dove ogni identità esiste proprio in quanto confermata dalle altre. Creando altri spazi, necessariamente di confine, che permettano di avere rapporti al di là della propria identità e della propria diversità; o almeno senza generare necessariamente ostilità verso l'altro.<sup>100</sup>

Il ponte infatti, secondo quanto scrive Franco Cassano ne *Il pensiero meridiano* a proposito del passaggio implicito inscritto nel significato di confine, presuppone anche «contatto, punto in comune [...], un confine che unifica e non contrappone, un confine in cui la prima parte della parola (con) vince sulla seconda (fine), una separazione che si contraddice».<sup>101</sup> Perché, se è vero che sono gli uomini ad essere adibiti al controllo del confine, allora «possono nascere complicità e connivenze, indebolimenti consensuali del confine».<sup>102</sup> Si tratta di una contrapposizione tra gli uomini che «si contraddice» come

---

<sup>100</sup> P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, cit., p. XVI.

<sup>101</sup> F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 54.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

mostra per esempio la descrizione del Ponte di Galata a Istanbul di *Costantinopoli*, l'opera di de Amicis alla quale si è fatto riferimento in precedenza.<sup>103</sup>

Su *Costantinopoli* vale la pena soffermarsi ancora un momento, perché si presta ad essere letto come un testo sul quale verificare il ragionamento condotto fino a questo punto. Nel 1874 De Amicis è corrispondente a Costantinopoli per la rivista settimanale *L'Illustrazione italiana*: il corpus dei suoi scritti verrà raccolto nel 1877 nel libro di viaggio *Costantinopoli*, ed è tra queste pagine che si può leggere la descrizione del Ponte di Galata, che fungeva da luogo di transito tra la parte asiatica e quella europea della capitale dell'Impero ottomano, «due mondi» che «il Corno d'Oro, che ha l'aspetto d'un fiume, separa, come un oceano».<sup>104</sup> De Amicis coglie la contraddittorietà del confine, che sembra non permettere il libero scambio di idee tra Oriente e Occidente,<sup>105</sup> ma sceglie comunque di descrivere il potente flusso antropico che lo percorre e che nella ricchezza multiculturale sembra azzerare le distanze tra i mondi contrapposti. «L'una e l'altra riva – scrive l'autore – sono terra europea; ma si può dire che il ponte unisce l'Europa all'Asia, perché in Stambul [*sic*] non v'è d'europeo che la terra, ed hanno colore e carattere asiatico anche i pochi sobborghi cristiani che le fanno corona».<sup>106</sup> Secondo De Amicis per avere un'idea della ricchezza senza uguali della composizione etnica della popolazione della città «bisogna andare sul ponte galleggiante [...] che si stende dalla punta più avanzata di Galata fino alla riva opposta del Corno d'oro».<sup>107</sup> Sul Ponte di Galata «si vede sfilare in un'ora tutta Costantinopoli. Sono due correnti umane inesauribili, che s'incontrano e si confondono senza posa dal levar del sole al tramonto»,<sup>108</sup> dove il transito è talmente frenetico che

per veder qualche cosa bisogna fissarsi un piccolo tratto del ponte e non guardare che lì; se si vaga cogli occhi, la vista s'abbarbaglia e la testa si confonde. La folla passa a grandi ondate, ognuna delle quali offre mille colori, ed ogni gruppo di persone rappresenta un gruppo di popoli.

---

<sup>103</sup> Cfr. *supra*, Terza parte. Ponti di pace, cap. 1.3.

<sup>104</sup> E. DE AMICIS, *Costantinopoli*, cit., p. 32

<sup>105</sup> «Le notizie degli avvenimenti d'Europa, che circolano per Galata e per Pera, vive, chiare, minute, commentate, non giungono all'altra riva che monche e confuse come un eco lontano; la fama degli uomini e delle cose più grandi dell'Occidente, s'arresta dinanzi a quella poc'acqua, come dinanzi a un baluardo insuperabile; e su quel ponte dove passano centomila persone al giorno, non passa ogni dieci anni un'idea» *ivi*, pp. 32-33.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 33.

S'immagini pure qualunque più stravagante accozzo di tipi, di costumi e di classi sociali; non si giungerà mai ad avere un'idea della favolosa confusione che si vede là nello spazio di venti passi e nel giro di dieci minuti.<sup>109</sup>

La separazione è sicuramente presente – perché è questa, per esempio, a garantire la marcata (e stereotipata) differenziazione etnica tra le persone che attraversano il ponte – ma diluita, neutralizzata dallo scambio e dal transito<sup>110</sup> degli uomini attraverso il confine: come nota ancora Cassano, è inevitabile infatti che

laddove c'è separazione si affollino anche tutti i verbi e i sostantivi che iniziano con trans: si transita, si attraversa, si trasporta, si trasferisce, si trasmette, si trapianta e si trasloca, si transige; si possono incontrare trafficanti, traduttori e traditori, traghettatori di transfughi e trasgressori travestiti.<sup>111</sup>

Così infatti viene descritta la varietà umana del Ponte di Galata, «musaico cangiante di razze<sup>112</sup> e di religioni<sup>113</sup> che si compone e si scompone continuamente con [...] rapidità»: <sup>114</sup>

Dietro una frotta di facchini turchi, che passano correndo, curvi sotto pesi enormi, s'avanza una portantina intarsiata di madreperla e d'avorio, a cui fa capolino una signora armena; e ai due lati un beduino avvolto in un mantello bianco e un vecchio turco col turbante di mussolina e il caffettano color celeste, accanto al quale cavalca un

---

<sup>109</sup> *Ibidem.*

<sup>110</sup> L'armonia del transitare attraverso il confine descritta da De Amicis ricorda quanto scrive Claudio Magris in *Infinito viaggiare* a proposito della mancanza di un tale passaggio tra l'Italia e la Jugoslavia durante la Guerra Fredda, quando a servire da confine era invece la Cortina di Ferro: «Alle genti di una riva quelle della riva opposta sembrano spesso barbare, pericolose e piene di pregiudizi nei confronti di chi vive sull'altra sponda. Ma se ci si mette a girare su e giù per un ponte, mescolandosi alle persone che vi transitano e andando da una riva all'altra fino a non sapere più bene da quale parte o in quale paese si sia, si ritrova la benevolenza per se stessi e il piacere del mondo» C. MAGRIS, *Infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, pp. XIII-XIV).

<sup>111</sup> F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 54.

<sup>112</sup> «Il solo spettacolo della nudità è una meraviglia. Si vedono tutte le sfumature della pelle umana, dal bianco latteo dell'Albania al nero corvino dell'Africa centrale e al nero azzurrognolo del Darfur» E. DE AMICIS, *Costantinopoli*, cit., p. 40.

<sup>113</sup> «C'è da stupire soltanto a notare la varietà della gente di religione. Qui luccica il cucuzzolo d'un padre cappuccino, là torreggia il turbante alla giannizzera d'un ulema, più in là ondeggia il velo nero d'un prete armeno. Passano degli iman colla tunica bianca, delle monache stimate, dei cappellani dell'esercito turco, vestiti di verde, colla sciabola al fianco, dei frati domenicani, dei pellegrini reduci dalla Mecca con un talismano appeso al collo, dei gesuiti, dei dervisi» *ivi*, pp. 37-38.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 35.

giovane greco seguito dal suo dracomanno colla zuavina ricamata, e un dervis col gran cappello conico e la tonaca di pelo di cammello, che si scansa per lasciar passare la carrozza d'un ambasciatore europeo, preceduta da un battistrada gallonato. [...] Prima che vi siate voltati indietro, vi trovate in mezzo a una brigata di Persiani col berrettone piramidale d'astrakan, passati i quali vi vedete dinanzi un ebreo insaccato in un lungo vestito giallo aperto sui fianchi; una zingara scapigliata, che porta un bambino in un sacco appeso alla schiena.<sup>115</sup>

#### 2.4 Énard, il ponte, lo sguardo dell'Altro

La distinzione tra i caratteri etnici riconducibili alle categorie stereotipate di Oriente e Occidente operata dall'orientalismo di De Amicis e raccontata attraverso la descrizione del Ponte di Galata sembra corrispondere alla pratica generale della costruzione di una propria identità incentrata sulla dialettica tra sé e altro da sé. È quanto mette in luce Mathias Énard con il romanzo *Parlami di battaglie, di re e di elefanti* (2013), dove il tortuoso percorso per arrivare all'idea progettuale di un ponte sul corno d'oro procede di pari passo con l'autodefinizione identitaria e artistica da parte di Michelangelo, il protagonista del romanzo, in un sofferto rapporto tra apertura e chiusura nei confronti dell'alterità simboleggiato dalla realizzazione del ponte. *Parlami di battaglie, di re e di elefanti* racconta il viaggio che Michelangelo avrebbe compiuto a Costantinopoli nel 1506 per costruire un ponte su commissione del sultano Bayazid. Ipotizzando una storia controfattuale dei due mesi che Michelangelo avrebbe trascorso nella capitale ottomana sulla base delle lettere dello stesso artista, di alcuni documenti rinvenuti negli archivi ottomani e di un passaggio presente nelle *Vite* di Giorgio Vasari e nella *Vita di Michelagnolo Buonarroti* di Ascanio Condivi,<sup>116</sup> Énard centra il romanzo attorno alla realizzazione del ponte come metafora della costruzione del rapporto con l'alterità, messa in scena nella città di Costantinopoli attraverso le vicende che vedono coinvolto l'artista durante il suo soggiorno.

Tutto il romanzo ruota attorno al dualismo io-Altro sul piano individuale e Oriente-Occidente sul piano culturale, coppie che raddoppiano, specchiandola, la necessità di trovare un confine che funga da punto di contatto a garanzia di una identità condivisa.

---

<sup>115</sup> Ivi, pp. 33-34.

<sup>116</sup> «Michelagnolo [...] pensò d'andarsene in Levante, massimamente essendo stato dal Turco ricercato con grandissime promesse [...] per volersene servire in far un ponte da Costantinopoli a Pera» A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1998, pp. 27-28.

Ancora una volta è quindi sul confine che si gioca la sfida del significato e in questo caso, rispetto al ragionamento introdotto da Cacciari sul fatto che il significato di un luogo si dà al suo confine, questa necessità si sviluppa su un piano prettamente culturale. A tal proposito Bachtin sosteneva del resto che «la sfera culturale non ha un territorio interno, ma è tutta disposta ai confini [...]: ogni atto culturale vive essenzialmente ai confini»,<sup>117</sup> anche se è a Jurij Lotman che va il merito di aver sviluppato questo ragionamento introducendo il concetto di *semiosfera* per indicare lo «spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi»,<sup>118</sup> dove lo spazio semiotico delimitato dalla semiosfera è da intendersi in senso generico come *cultura*.<sup>119</sup> Anche in questo caso il confine svolge un ruolo imprescindibile: per Lotman si tratta di «un limite *poroso*, che, come la guaina di una cellula, è permeabile e dal punto di vista culturale va pensato come luogo di continui processi di *traduzione*». <sup>120</sup> È attraverso il confine che nuove informazioni hanno la possibilità di entrare all'interno dello spazio della semiosfera.<sup>121</sup>

Il confine dello spazio semiotico non è un concetto astratto, ma un'importante posizione funzionale e strutturale, che determina la natura del suo meccanismo semiotico. Il confine è un meccanismo bilinguistico, che traduce le comunicazioni esterne nel linguaggio interno della semiosfera e viceversa. Solo col suo aiuto la semiosfera può così realizzare contatti con lo spazio extrasistemico o non semiotico.<sup>122</sup>

Inteso come spazio di funzionamento della semiosfera e condizione sine qua non per il suo funzionamento, il confine da un lato è uno spazio di massima densità di «formazioni di senso»<sup>123</sup> mentre dall'altro è l'unica possibilità con la quale una cultura, uno spazio semiotico, possa autodefinirsi, nel momento in cui, come scrive ancora

---

<sup>117</sup> M. BACHTIN, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit., p. 20.

<sup>118</sup> J. M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, p. 58.

<sup>119</sup> Cfr. I. PEZZINI, S. SEDDA, *Semiosfera*, in M. COMETA, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, pp. 368-379.

<sup>120</sup> Ivi, p. 369. Confine inteso come la «somma dei “filtri” linguistici di traduzione» J. M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., pp. 58-59.

<sup>121</sup> Per questo secondo Lotman il confine è la «zona in cui si ha un accrescimento delle formazioni di senso» ivi, p. 65.

<sup>122</sup> Ivi, p. 60.

<sup>123</sup> Ivi, p. 65.

Lotman, «il contatto con un altro “io” è la condizione necessaria allo sviluppo creativo della “mia” coscienza».<sup>124</sup>

La Costantinopoli del XVI secolo di Énard sembra così il luogo ideale in cui poter verificare il funzionamento di questo confine, culturalmente declinato nelle «“tradizioni” inventate»<sup>125</sup> di Oriente e Occidente. Nel romanzo la città si presenta come aperta e accogliente, e il quartiere di Pera, la parte europea di Costantinopoli al tempo isolata e che il ponte dovrebbe collegare,<sup>126</sup> viene descritto come un territorio in cui «gli ebrei e i cristiani sono liberi di stabilirsi dove vogliono [...]. Pera non è un ghetto. È un’estensione di Costantinopoli».<sup>127</sup> Conquiste alterne e ondate di migrazioni, a cui si aggiunge una millenaria tradizione di scambi commerciali, hanno favorito la fioritura di quello che François Laplantine ha definito *pensiero meticcio*, una «terza via tra la fusione totalizzante dell’omogeneo e la frammentazione differenzialista dell’eterogeneo»,<sup>128</sup> «una composizione le cui componenti mantengono la propria integrità»<sup>129</sup> e grazie alla quale le alterità si possono contrapporre intrecciandosi senza confliggere.

Le dinamiche di interdipendenza culturale riescono però ad affiorare solo grazie all’inclinazione artistica del personaggio Michelangelo: è l’arte, nel romanzo di Énard, a dimostrare di non conoscere barriere, a non avere confini impermeabili. Anche se Michelangelo è traumatizzato dall’impatto culturale con la città, per esempio, il suo sguardo, lo sguardo dell’artista, «è trasformato dalla città e dalla diversità».<sup>130</sup> Énard interpreta il lavoro di Michelangelo alla luce del suo soggiorno nella capitale ottomana:

In pittura come in architettura, l’opera di Michelangelo Buonarroti dovrà molto a Istanbul [...]; di quelle scene, di quei colori, di quelle forme il suo lavoro sarà impregnato per il resto dei suoi giorni. La cupola di San Pietro si ispira a Santa Sofia e alla moschea di Bayazid; la biblioteca dei Medici a quella del sultano che lui frequenta con Manuel; le statue della cappella dei Medici e persino il *Mosè* per Giulio

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 116.

<sup>125</sup> F. LAPLANTINE, *Identità e metissage. Umani al di là delle apparenze*, traduzione italiana di Carlo Milani, Milano, Elèuthera, 2004, p. 44.

<sup>126</sup> «Il Ponte sul Corno d’oro deve unire due fortezze, [...] un ponte che farà di due sponde diametralmente opposte un’unica immensa città» M. ÉNARD, *Parlami di battaglie, di re e di elefanti*, traduzione italiana di Yasmina Melaouah, Milano, Rizzoli, 2013, p. 41.

<sup>127</sup> Ivi, pp. 104-105.

<sup>128</sup> F. LAPLANTINE, A. NOUSS, *Il pensiero meticcio*, traduzione italiana di Carlo Milani, Milano, Elèuthera, 2006, p. 8.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> M. ÉNARD, *Parlami di battaglie, di re e di elefanti*, cit., p. 110.

Il recano l'impronta di atteggiamenti e di personaggi che ha incontrato qui, a Costantinopoli.<sup>131</sup>

Le culture, tutt'altro che impermeabili, si nutrono a vicenda e il ponte riflette in modo appropriato quel tipo di relazione transitoria che Sanjay Subrahmanyam ha definito *connected history*,<sup>132</sup> nel momento in cui non sono solo «ideas and mental constructs»<sup>133</sup> a fluire attraverso i confini politici, ma è soprattutto la produzione artistica a rendere visibile le *storie connesse*. Énard, evitando una posizione etnocentrica, mette così in luce i fenomeni di trasferimento culturali che rivelano l'artificialità dei confini tra Oriente e Occidente,<sup>134</sup> provando a contrastare l'immaginario contemporaneo dello scontro tra culture e dei confini trasformati in muri attraverso l'idea di una possibile connessione culturale.

Il disegno del ponte commissionato a Michelangelo dovrebbe rappresentare il processo necessario per garantire un confine permeabile e transitorio tra l'Io e l'alterità, un confine che possa permettere l'armonizzarsi delle prospettive culturali attraverso una visione decentrata dell'Altro: anche in questo caso è solo l'«istinto»<sup>135</sup> dell'artista che permette a Michelangelo di comprendere inconsciamente che il progetto che Leonardo da Vinci aveva realizzato anni prima per lo stesso ponte, «talmente innovatore da mettere spavento»,<sup>136</sup> non avrebbe potuto avere alcuna rilevanza perché «non considera né il sultano, né la città, né la fortezza».<sup>137</sup> Leonardo non si è recato a Costantinopoli, non si è contaminato con l'alterità alla ricerca di un'ibridazione da cui sarebbe potuto nascere un

---

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> «Speaking of supra-local connections in the early modern world, we tend to focus on such phenomena as world bullion flows and their impact, firearms and the so-called 'Military Revolution,' or the circulation of renegades and mercenaries. But ideas and mental constructs, too, flowed across political boundaries in that world, and—even if they found specific local expression—enable us to see that what we are dealing with are not separate and comparable, but connected histories» S. SUBRAHMANYAM, *Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia*, «Modern Asian Studies», vol. 31, n. 3, 1997, pp. 735-762, pp. 747-748.

<sup>133</sup> Ivi, p. 748.

<sup>134</sup> «I think the separation between Orient and Occident is entirely artificial [...]. Borders aren't at all where we think they are. And so we've got to take look at relationships between the East and the West on other principles, like those of the state of rights, cultural exchange, pleasure of others, pleasure of differences, art, literature... which exist, also» S. LESER, «*The Separation Between Orient and Occident Is Entirely Artificial*»: An Interview With Mathias Énard, 3 August 2017. Consultabile al sito: <https://theculturetrip.com/europe/france/articles/the-separation-between-orient-and-occident-is-entirely-artificial-an-interview-with-mathias-enard/> (visitato il 29 novembre 2020).

<sup>135</sup> M. ÉNARD, *Parlami di battaglie, di re e di elefanti*, cit., p. 41.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

ponte con il vero significato di unione degli opposti, del sé con l'altro da sé. Il progetto di Leonardo è «vertiginoso, e tuttavia sbagliato. Vuoto. Senza vita»<sup>138</sup> perché «dimentica la bellezza»<sup>139</sup> che può nascere solo quando «si abbandona il rifugio delle forme antiche per l'incertezza del presente».<sup>140</sup> Michelangelo al contrario comprende che il ponte dovrà essere «il cemento di una città [...]. Un ponte militare, un ponte commerciale, un ponte religioso. Un ponte politico. Un pezzo di urbanità».<sup>141</sup>

Tuttavia, il processo di apertura all'alterità di Michelangelo si rivelerà fallimentare. Sin dall'inizio del romanzo Michelangelo sembra intimorito da usi e costumi che non conosce, il suo comportamento è insolito, resta chiuso nella propria stanza a consumare i suoi pasti senza uscire dall'abitazione in cui è ospite.<sup>142</sup> È solo allontanandosi progressivamente verso i margini della città in compagnia del poeta e segretario del visir di nome Mesih che il viaggio di Michelangelo comincia a farsi interiore, un percorso intimo e notturno che raggiungerà il suo apice nell'attrazione dell'artista per una misteriosa danzatrice andalusa dalle sembianze androgine. Focalizzando l'attenzione sui sentimenti di Mesih per Michelangelo o sul passato tragico della danzatrice, Énard ne adotta il punto di vista, accedendo alla loro interiorità, mentre Michelangelo al contrario rimane opaco, indecifrabile: «questo fiorentino è decisamente misterioso».<sup>143</sup> Sarà proprio la danzatrice, come una voce fuori campo, a ricordare a Michelangelo di aver lasciato il proprio paese senza aver avuto veramente intenzione di confrontarsi con l'alterità: «non sei venuto fin qui per conoscermi, sei venuto per costruire un ponte, per il denaro, per Dio sa quale altra ragione, e ripartirai identico, immutato, verso il tuo destino».<sup>144</sup> Le descrizioni che accompagnano Michelangelo sono perciò di chiusura, di isolamento: «abiti in un'altra prigionia»;<sup>145</sup> «vorrei passare dal tuo lato del mondo [...].

---

<sup>138</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>139</sup> Ivi, p. 69.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> Ivi, p. 42.

<sup>142</sup> Dell'esperienza a Costantinopoli Michelangelo annota solo inconvenienti: l'avidità del padrone di casa, il cibo mediocre, il mecenate avaro che intende pagarlo a progetto ultimato, oltre ai tormenti causati dalla propria solitudine, dai sensi di colpa e dalla paura per aver scelto di andare alla corte del sultano anche per fare un torto a Giulio II, «il papa guerriero e autoritario che l'ha trattato così male» ivi, p. 15.

<sup>143</sup> Ivi, p. 81.

<sup>144</sup> Ivi, p. 133.

<sup>145</sup> Ivi, p. 11.



So che lì non c'è posto per me. Non c'è posto per nessuno di noi. Sei chiuso come una conchiglia»;<sup>146</sup> l'artista è «lontano, troppo lontano perché [...] si possa raggiungere».<sup>147</sup>

In maniera speculare, Michelangelo non riesce a trovare l'ispirazione necessaria per disegnare il ponte: «non ha idee»,<sup>148</sup> trascorrono i giorni e lui «cincischia davanti alle tavole»,<sup>149</sup> «la materia della città gli è talmente oscura»<sup>150</sup> che non sa da che parte cominciare per disegnare il ponte. Il ponte è un ente geometrico: un confine tra realtà non comunicanti trasformato in volume: «vivere “per davvero” il confine significa trasformarlo in “volume”, dove il movimento rotatorio si configura come luogo di ininterrotta produzione di significato».<sup>151</sup> Michelangelo deve trasformare in volume la sua esperienza del confine, ma non riesce a farlo. Quello che il ponte di Michelangelo dovrebbe generare non è tanto una forma di consapevolezza rispetto all'esistenza dell'Altro a cui deve collegarsi, né tantomeno la rinuncia completa ai propri valori di riferimento in nome di un dialogo tra le parti di per sé poco produttivo.<sup>152</sup> Quello che il ponte dovrebbe creare è piuttosto «*la produzione di un'informazione*»<sup>153</sup> che nessuno dei termini che compongono le coppie concettuali io-Altro, Oriente-Occidente possiede come propria, cioè «la produzione di un significato su se stessi che è al momento sconosciuto e quindi inesistente».<sup>154</sup> È quanto sosteneva ancora Lotman, quando scriveva che al confine si crea «un meccanismo di produzione di una nuova informazione che non esisteva prima del contatto dialogico»<sup>155</sup>. La costruzione di un luogo di confine e di conciliazione da parte di Michelangelo sembra così problematica proprio perché, refrattario al contatto con l'alterità, l'artista non ha potuto creare «un'informazione “additiva”».<sup>156</sup>

Anche per questo Énard sceglie di non assecondare la prospettiva dell'artista, irrigiditasi in una posizione cieca all'alterità, ma struttura il romanzo attraverso lo sguardo

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 79.

<sup>147</sup> Ivi, p. 134.

<sup>148</sup> Ivi, p. 67.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> Ivi, p. 69.

<sup>151</sup> I. VERČ, *Confine orientale: di linee, aree e volumi*, in M. GUGLIELMI, M. PALA (a cura di), *Frontiere Confini Limiti*, Roma, Armando Editore, 2011, pp. 191-210, p. 205.

<sup>152</sup> «Il dialogo non è *la soluzione* per superare contrapposizioni profonde, è solo *un luogo*, dove informazioni “asimmetriche” entrano in movimento» Ivi, p. 206.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> Ivi, p. 207.

dell'Altro. La storia cioè non può essere narrata dalla prospettiva di Michelangelo perché troppi sono i significati delle cose che gli sfuggono, incapace di immedesimarsi e di accedere alla conoscenza dell'Altro. Nel romanzo è perciò Michelangelo, il «franco maleodorante»,<sup>157</sup> ad essere percepito come *altro*: lo sguardo si rovescia, l'Occidente è visto con gli occhi dell'Oriente, un cambio di prospettiva affine a quella pratica dello *straniamento* di cui ha parlato Carlo Ginzburg in *Occhiacci di legno*, una strategia dello sguardo che vuole osservare senza «dare per scontata la realtà»<sup>158</sup> sospendendo il giudizio ordinario. Questo capovolgimento di prospettiva inverte la percezione della realtà e Michelangelo, l'occidentale, il franco, è percepito come straniero – «Tutti capiscono che [...] è uno straniero»,<sup>159</sup> termine questo che ricorre spesso nella descrizione dell'artista – tanto quanto l'Altro è straniero ai suoi occhi. Michelangelo vede così nella stessa Costantinopoli, «una prigione dolcissima»,<sup>160</sup> il luogo delle tentazioni a cui potrebbe cedere, lo spazio del male, del peccato. Gli abitanti della città lo spaventano, ha paura della contaminazione e dell'alterazione di sé da parte dell'Altro: «*mio Dio perdonate i miei peccati, mio Dio perdonatemi di essere fra gli infedeli, mio Dio liberatemi dalla tentazione e preservatemi dal male*».<sup>161</sup> La relazione solo abbozzata tra l'artista e la danzatrice andalusa finisce poi per rappresentare l'esempio più evidente dell'incontro imperfetto con l'alterità, che non riesce ad avvenire a causa della chiusura del protagonista: «se non mi tocchi resterai uguale a te stesso. Non avrai incontrato nessuno. Chiuso nel tuo mondo vedi solo ombre, forme incomplete, territori da conquistare. Ogni giorno ti sospinge verso il successivo senza che tu sappia davvero abitarlo».<sup>162</sup> È la storia di un incontro fallito, che si manifesta attraverso la frustrazione e l'impotenza dei corpi,<sup>163</sup> al pari di quello con il poeta Mesihî, il cui amore omosessuale Michelangelo non sa condividere.

Tuttavia, dopo una notte passata con la danzatrice, l'idea di un ponte che sopperisce alla separazione dei corpi con l'unione delle sponde asiatiche ed europee prenderà

---

<sup>157</sup> M. ÉNARD, *Parlami di battaglie, di re e di elefanti*, cit., p. 80.

<sup>158</sup> C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 25.

<sup>159</sup> M. ÉNARD, *Parlami di battaglie, di re e di elefanti*, cit., p. 106.

<sup>160</sup> Ivi, p. 141.

<sup>161</sup> Ivi, p. 61.

<sup>162</sup> Ivi, pp. 133-134.

<sup>163</sup> Steso al suo fianco Michelangelo «rimane immobile, rigido come un cane da ferma» ivi, p. 117; «Michelangelo è turbato dalla propria freddezza, come se la bellezza lo eludesse per sempre [...]. Il piacere lo lascia di marmo. Vorrebbe che qualcuno lo aprisse, che liberasse la passione in lui» ivi, pp. 153-154.

faticosamente forma in Michelangelo, come se l'unità impossibile con l'Altro potesse essere sublimata ancora una volta dall'arte, dove il ponte può diventare la materializzazione di un luogo adibito all'incontro con l'alterità:

Michelangelo ha la visione del suo ponte, sospeso nel sole mattutino, così vero da fargli venire le lacrime agli occhi [...]. Quasi che la serata gli avesse aperto gli occhi e l'avesse fatto sentire più sicuro, finalmente il disegno gli appare. Torna a casa pressoché di corsa per mettere su carta l'idea [...]. Un ponte emerso dalla notte, impastato della materia della città.<sup>164</sup>

Ma sarà solo la premessa di un progetto destinato a crollare, e Michelangelo dovrà fuggire da Costantinopoli senza riuscire a vedere la realizzazione del ponte, distrutto da un terremoto alla fine del romanzo:<sup>165</sup> Michelangelo del resto era stato avvisato dalla danzatrice: «i ponti sono belle cose, purché durino [...]. Del tuo passaggio qui non resterà nulla. Tracce, indizi».<sup>166</sup> Il crollo del ponte è così l'evento che conclude *Parlami di battaglie, di re e di elefanti*, raddoppiando il crollo narrativo rappresentato dall'incompleto processo di identificazione con l'alterità da parte del protagonista. Michelangelo ritorna in Italia e

Di Istanbul gli rimane una vaga luce, una dolcezza lieve e quasi amara, una musica lontana, forme dolci, piaceri appannati dal tempo, il dolore della violenza, della perdita: mani abbandonate che la vita non ha lasciato afferrare, volti che non accarezzierà più, ponti non ancora tesi.<sup>167</sup>

Tra riluttanza culturale, incomprensioni linguistiche e fraintendimenti che culminano con l'omicidio della danzatrice per mano di Mesihi,<sup>168</sup> il paradigma del mancato incontro con l'alterità acquista una dimensione più ampia, raffigurando l'incontro possibile ma incompiuto tra le due sponde del Mediterraneo. La conciliazione

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 123.

<sup>165</sup> «Il terremoto che colpì Istanbul nel 1509 è disgraziatamente reale, al pari dei suoi danni» ivi, p. 188.

<sup>166</sup> Ivi, p. 155.

<sup>167</sup> Ivi, p. 184.

<sup>168</sup> La danzatrice era stata incaricata di ucciderlo e Mesihi interviene per sventare l'omicidio e non per gelosia, come crederà Michelangelo. Sono molti i passaggi che sottolineano questa sua cecità: Michelangelo «non sospetta nulla di tutto questo» (ivi, p. 8); «non sa nulla di lei» (ivi, p. 157); «rotola giù dal letto, senza capire» (ivi, p. 163).

tra gli opposti appare come uno strappo doloroso e impossibile da ricucire per il Michelangelo di Énard, come i monologhi della danzatrice androgina ribadiscono a più riprese: «l'unità non si ritrova mai, la fiamma non si raggiunge mai; separati, i due pezzi di argilla non si congiungeranno più, vagheranno nell'oscurità, guidati dall'illusione di una stella».<sup>169</sup> La condizione di non coincidenza tra le parti che impedisce a Michelangelo di assimilare la presenza dell'Altro è espressa sin dall'inizio tramite la metafora del crepuscolo che accompagna l'artista, sofferente, «perso in un crepuscolo infinito, un piede nel giorno e l'altro nella notte».<sup>170</sup> Un'immagine che, affiorando più volte tra le pagine del romanzo, illustra la lacerazione che attraversa Michelangelo, «artista scomodo perduto fra due sponde»,<sup>171</sup> stretto in una relazione tra opposti che non riescono a combaciare tra loro, espressione della dialettica inconciliabile tra il giorno e la notte, Costantinopoli e Roma, il sultano Bayazid e Giulio II, la danzatrice (lei stessa a sua volta androgina) e Mesih<sup>172</sup> e, in maniera più ampia, tra le sponde del Mediterraneo che proprio il ponte dovrebbe mettere in comunicazione ma che Michelangelo, incapace di sciogliere le contraddizioni e risolvere i conflitti tra gli opposti, non è stato capace di realizzare nel suo senso più profondo.

---

<sup>169</sup> Ivi, p. 153.

<sup>170</sup> Ivi, p. 12.

<sup>171</sup> Ivi, p. 170.

<sup>172</sup> «La città oscilla tra l'est e l'ovest come lui tra Bayazid e il papa, tra l'affetto di Mesih e il ricordo bruciante di una cantante bellissima» ivi, p. 141.

Quarta parte  
PONTI DI GUERRA



# 1.

## CROLLI E COSTRUZIONI

«Da Oriente a Occidente in ogni punto è divisione».  
LEONARDO DA VINCI, *Codice Atlantico*

Il ponte, come ha scritto Ettore Sottsass, è «la continuazione della vita sopra un varco».<sup>1</sup> La vita tende a superare qualsiasi distanza occupando tutti gli spazi a disposizione, «continua sopra il vuoto per collegare, ricongiungere, comunicare con gli altri che stanno al di là».<sup>2</sup> È la transizione implicita nella natura del confine, quando cioè questo viene inteso come spazio permeabile e relazionale, posto a garanzia del flusso di informazioni che determinano la stabilizzazione identitaria dei soggetti che del ponte fanno esperienza. Tuttavia l'irrompere delle ostilità e della violenza armata in caso di conflitto sembrano sovvertire questo tipo di slancio vitale, e la prima conseguenza di questa alterazione ha proprio a che fare con la scomoda presenza dei ponti, quando cioè con l'atto di investire l'oggetto-ponte della pulsione di morte il soggetto ne rivela la presenza insostenibile. In questo caso il confine non è più adibito alla separazione di spazi diversi, ma vi si oppone diventando qualcosa d'altro, uno «spazio dell'incomunicabilità, del rancore atavico»<sup>3</sup> che si trasforma in *frontiera*, la quale, racchiudendo il sostantivo di "fronte", come scrive Zanini in *Significati del confine* «è fronte a, è rivolta verso (contro) qualcosa, verso (contro) qualcuno. Su di essa lo scontro appare come una conseguenza inevitabile».<sup>4</sup>

Rispetto a quanto analizzato nella prima parte di questa sezione la prospettiva si capovolge, e lo spazio intermedio tra le cose occupato dal ponte da possibile esempio di quello che in architettura è stato definito come *in-between realm*<sup>5</sup> – uno spazio-soglia che

---

<sup>1</sup> E. SOTTASS, *L'altro catalogo*. Roma, Stampa Alternativa, 1995, pp. 24-25 citato in A. G. CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, cit., p. 247.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, cit., p. 51.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 11

<sup>5</sup> Il concetto di *in-between realm* è stato introdotto in ambito architettonico da Aldo van Eyck negli anni Cinquanta, inteso come spazio-soglia che funge da interstizio tra spazi comunicanti, favorendo il contatto

permette il prevalere di «ciò che è tra gli oggetti, tra i frammenti di realtà, ovvero il campo di relazioni mutevoli che legano l'oggetto 'rizomaticamente' da una parte all'ambiente e dall'altra all'uomo»<sup>6</sup> generando «lo spazio di relazione non soltanto tra oggetti architettonici, ma anche tra processi, producendo lo spazio del divenire, della virtualità»<sup>7</sup> – si trasforma in luogo chiuso e inaccessibile al transito. Da elemento di pacificazione e luogo di incontro a fonte di tensione e luogo di scontro, il significato del ponte viene distorto trasformandosi nel limite «tra ciò che può essere attraversato, oltrepassato, e ciò che non deve essere nemmeno avvicinato»,<sup>8</sup> come mostra in maniera esemplare una scena del film *Il passo sospeso della cicogna* (1991) di Theodoros Angelopoulos, in cui il regista fa dire a uno dei suoi personaggi – un colonnello greco che percorrendo il ponte che divideva il suo Paese dall'Albania si era fermato con un piede sospeso a mezz'aria – «Sa cos'è una frontiera? Se faccio un altro passo sono altro; o sono morto».<sup>9</sup> Alimentato da divisioni etniche, politiche e religiose, il problema della frontiera nella regione balcanica affrontato da Angelopoulos si sarebbe drammaticamente riproposto da lì a pochi anni nelle sanguinose guerre jugoslave.

### 1.1 Stari Most. *Killing memory*

La mattina del 9 novembre 1993 lo *Stari Most*, il Ponte Vecchio della città di Mostar in Bosnia ed Erzegovina, crolla nel fiume Neretva. Il ponte che ha sovrastato il fiume per oltre 400 anni collegando la città orientale e l'entroterra bosniaco con la parte occidentale, rivolta verso le coste adriatiche, sopravvissuto a secoli di conflitti e calamità naturali, crolla sotto l'intenso bombardamento da parte delle milizie croato-bosniache dell'HVO,<sup>10</sup> impegnate nella partizione etnica di Mostar. Questo evento, di fatto, ha condensato in un'immagine tragica l'impossibile sovrapposizione tra la linea artificiale della frontiera e il ponte, confine poroso tra comunità separate da un conflitto insanabile. La frontiera è una costruzione artificiale: nascendo «dalle aspirazioni e dalle aspettative

---

tra mondi tra loro distinti: «stabilire un contatto è un po' come la seduzione, con entrambe le parti che hanno pretese identiche sull'altro, sapendo che è possibile ritirarsi in ogni momento» H. HERTZBERGER, *Lezioni di architettura*, a cura di Michele Furnari, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 172.

<sup>6</sup> V. FARINA, *In-between e paesaggio. Condizione e risorsa del progetto sostenibile*, presentazione di Francesco Cellini, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, cit., p. 4.

<sup>9</sup> T. ANGELOPOULOS, *To Meteoro Vima Tou Pelargou (Il passo sospeso della cicogna)*, Arena Films, 1991.

<sup>10</sup> *Hrvatsko Vijeće Obrane*, Consiglio di Difesa Croato.



di una comunità»,<sup>11</sup> la sua presenza è dettata da motivazioni che hanno origine nella società, piuttosto che nella geografia dei luoghi. È il motivo per cui solo in seguito alla formazione dell'idea di una frontiera all'interno di una comunità questa idea può ricollegarsi a una determinata configurazione geografica:

La coscienza di appartenere a un gruppo il quale include certe popolazioni e ne esclude altre, deve precedere le consapevoli rivendicazioni di quel gruppo, sia che pretenda di abitare un determinato territorio, sia che voglia essere libero di andare e venire all'interno dei suoi confini.<sup>12</sup>

Nel racconto *Una lettera del 1920* Andrić descriveva la Bosnia come «il paese dell'odio e della paura»,<sup>13</sup> dove gli abitanti non sembravano più intenzionati a vivere gli uni accanto agli altri:

la realtà è questa: in Bosnia ed Erzegovina c'è molta più gente, rispetto ad altri paesi slavi del Sud, pronta a uccidere e a farsi uccidere negli eccessi di odio [...]. Io so che l'odio e la collera hanno una loro funzione nello sviluppo della società, perché l'odio dà la forza e la collera sprona all'azione. [...] Ma ciò che ho visto in Bosnia è tutt'altra cosa. Non si tratta dell'odio che rappresenta un momento nel processo di sviluppo della società, la tappa inevitabile di un'evoluzione storica, ma di un odio che si manifesta come forza autonoma, che trova in se stesso la propria ragione d'essere. È l'odio che fa scontrare l'uomo con un suo simile e poi li rigetta entrambi nella miseria e nella disgrazia, o li sotterra; l'odio che, come un cancro, devasta e divora tutto quello che lo circonda, ma finisce per autodistruggersi poiché, come il fuoco, non possiede una forma costante né una vita autonoma: è solo l'arma dell'istinto di devastazione e autodistruzione. Esiste unicamente come tale ed esisterà soltanto finché non avrà portato a termine la propria opera di annientamento totale.<sup>14</sup>

La frontiera è una costruzione culturale,<sup>15</sup> e la cultura all'interno della quale questa immagine è stata legittimata e costruita prima e durante la guerra in Bosnia è segnata da

---

<sup>11</sup> P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, cit., p. 11.

<sup>12</sup> O. LATTIMORE, *La frontiera. Popoli e imperialismi alla frontiera tra Cina e Russia*, traduzione italiana di Andrea Ginzburg e Aldo Serafini, Torino, Einaudi, 1972, p. 408.

<sup>13</sup> I. ANDRIĆ, *Una lettera del 1920*, in ID., *Racconti*, cit., p. 1219.

<sup>14</sup> Ivi, p. 1220.

<sup>15</sup> P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, cit., p. 28.

una profonda tensione etnica alimentata da un diffuso sentimento di odio: la frontiera sembra nascere così come l'immagine inevitabile dell'avversione nei confronti dell'alterità etnica e religiosa.

Come nel caso del *Ponte sulla Drina* di Andrić, il Ponte Vecchio di Mostar ha rappresentato il simbolo della storia e della struttura culturale della società bosniaca, condensandone architettonicamente l'identità composita:<sup>16</sup> costruito dall'Impero ottomano tra il 1566 e il 1567 per collegare i territori a est e ovest del fiume, il ponte univa tra loro comunità culturalmente eterogenee rappresentando così non solo l'identità della stessa città di Mostar, ma la natura della società bosniaca in generale. La Bosnia dunque come un ponte tra l'Occidente europeo e l'Oriente ottomano, in cui coesistevano insieme comunità ortodosse, cattoliche e musulmane, un luogo in cui si intrecciavano e convivevano culture dai diversi nomi. Elevato allo status di monumento culturale e patrimonio dell'umanità, lo *Stari Most* testimoniava la possibile unione in una sola comunità di gruppi eterogenei.<sup>17</sup>

Le immagini del bombardamento e del crollo del ponte di Mostar sono state riprese in diretta televisiva e trasmesse in tutto il mondo, trasformandosi rapidamente nell'icona del conflitto in Bosnia e soprattutto del fallimento dei tentativi bosniaci e della comunità internazionale di contrastare il nazionalismo per salvaguardare l'identità di uno stato multietnico. Il grande impatto mediatico della distruzione del ponte ha contribuito a mettere in luce la spartizione etnica per la quale la guerra in Bosnia veniva combattuta, «a superlative demonstration of the manner in which ethnic cleansing constituted an erasure of identity from territory».<sup>18</sup> In questo modo proprio il vuoto che si apriva tra le

---

<sup>16</sup> C. MAGRIS, *Il ponte crollato di Ivo Andrić*, in ID., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 228-232, p. 228.

<sup>17</sup> Cfr. M. A. SELLS, *The bridge betrayed. Religion and Genocide in Bosnia*, Berkeley, University of California Press, 1996, in particolare il capitolo V, "The Virgin and the Jewel of Herzegovina". Potrebbe essere questa una rappresentazione semplicistica delle differenze tenute insieme dal ponte, una visione dicotomica che presupporrebbe il fatto che il ponte abbia unito una Mostar musulmana (orientale) e una Mostar croata (occidentale). In realtà Mostar è diventata a maggioranza croata solo in seguito a una prolungata serie di esecuzioni e operazioni di sfollamento della popolazione; perciò sebbene «the bridge could not be said [...] to unite two easily distinguishable parts, it could be said to comprise the structure at the heart of a complex plurality» M. COWARD, *Urbicide. The Politics of Urban Destruction*, London-New York, Routledge, 2009, p. 139. Scrive a proposito András Riedlmayer: «the old bridge was not the exclusive symbol of a single group, nor was it a symbolic link between East and West, as some observers have tried to interpret it. There were mosques and churches alike on both sides of the Neretva River in Mostar, their steeples and minarets reaching up from the same skyline» A. J. RIEDLMAYER, *Crimes of War, Crimes of Peace: Destruction of Libraries during and after the Balkan Wars of the 1990s*, «Library Trends», 56, 1, June 2007, pp. 107-132, p. 120.

<sup>18</sup> M. COWARD, *Urbicide. The Politics of Urban Destruction*, cit., p. 5.

rive della Neretva dopo il crollo dello *Stari Most* veniva colto come metafora ideale per esprimere e sintetizzare l'interpretazione comune della guerra bosniaca intesa come conflitto "etnico", perché il ponte era il collegamento che aveva unito artificialmente i gruppi etnici di Mostar, altrimenti tra loro separati: distruggerlo significava ristabilire la naturale separazione della Bosnia occidentale croata e cattolica dalla Bosnia musulmana e turca orientale: «Bridge of Mostar [had stood] as a symbol of Bosnia's role in bridging cultures. The destruction [...] cut [...] Catholic Croat nation off from any association with the "Orient" of Serbs, Muslims, and Jews».<sup>19</sup> Il messaggio implicito è sembrato così evidente: la Bosnia non poteva più essere un luogo in cui gruppi etnici di fedi diverse potevano vivere insieme in maniera pacifica. Una realtà che le immagini trasmesse in tutto il mondo non facevano che amplificare, rafforzando nell'immaginario collettivo l'idea che in Bosnia, Paese dalla «variegata e contraddittoria unità culturale»,<sup>20</sup> ci fosse in gioco proprio l'esistenza di una società plurale costituita dalla stratificazione di componenti etniche e religiose eterogenee.<sup>21</sup>

L'atto di distruzione del ponte di Mostar ha così *territorializzato* l'antagonismo tra croati bosniaci e bosgnacchi, e la separazione delle comunità ad opera dell'HVO attraverso la riconfigurazione del terreno urbano ha contribuito ad attestarne *spazialmente* la separazione, avallando cioè l'idea di una realtà di fatto separata in fazioni opposte una all'altra. Con la calcolata distruzione del ponte le forze croato-bosniache eliminano quindi l'ultimo simbolo che testimoniava la coesistenza dei quartieri distribuiti sulle due sponde del fiume, avanzando la pretesa di ricondurre tale realtà a una presunta frammentazione originaria di matrice razziale: «wedded to an elusive ideal of ethnic purity and apartheid»,<sup>22</sup> bombardando il ponte l'HVO ha voluto così creare delle condizioni di base sulle quali poi rivendicare la separazione dai bosniaci musulmani.

---

<sup>19</sup> M. A. SELLS, *The bridge betrayed. Religion and Genocide in Bosnia*, cit., p. 113.

<sup>20</sup> C. MAGRIS, *Il ponte crollato di Ivo Andrić*, cit., p. 228.

<sup>21</sup> Un'ipostatizzazione romantizzata che in seguito alla ricostruzione del ponte ha poi contribuito a congelarne i tratti di *luogo della memoria* (il contrario del luogo antropologico di Augé), trasformandolo in uno spazio non più esperibile ma consumabile. Una messa in scena dello spazio del ponte veicolata dagli stereotipi della narrazione mediatica che ha creato i presupposti per la sua trasformazione in immagine: è in questo senso che la messa in scena del ponte può essere considerata un caso di *Disneyization*, così come scrive Alan Bryman in *The Disneyization of Society*, dove «theming, hybrid consumption, merchandising, and performative labour» (A. BRYMAN, *The Disneyization of Society*, London, SAGE Publisher, 2004, p. VII) concorrono a rendere "esotica" la messa in scena del ponte.

<sup>22</sup> A. J. RIEDLMAYER, *Crimes of War, Crimes of Peace: Destruction of Libraries during and after the Balkan Wars of the 1990s*, cit., p. 120.

Riferendosi a questo episodio, András Riedlmayer ha definito «killing memory»<sup>23</sup> la distruzione volontaria di una struttura dal valore simbolico per una comunità. Secondo Riedlmayer, colpendo lo *Stari Most* l'HVO ha voluto rimuovere la memoria collettiva della coesistenza che aveva caratterizzato la società bosniaca per quattro secoli. Distruggere il ponte significava negare la storia condivisa tra le comunità di Mostar, convivenza che doveva essere violentemente negata allo scopo di poter in seguito ricostruire una nuova storia basata sul separatismo etnico e nazionale.

Il ponte rappresentava la spazializzazione metaforica del confine tra le comunità di Mostar e pertanto, con lo scoppio delle ostilità, quando le comunicazioni si sono interrotte, si è trasformato improvvisamente in un simbolo scomodo: ecco perciò che «cancellare, rimuovere, occultare, celare i segni che lo delimitano – scrive Zanini – è la maniera più semplice per far sparire un confine»,<sup>24</sup> la più naturale. La cancellazione del ponte, di un confine tra le comunità, «è un mezzo per confondergli le idee, fargli perdere la sua “identità”». <sup>25</sup> Il ponte di Mostar, ha scritto ancora Zanini, improvvisamente era diventato una questione politica,

e come un nemico (era un ponte ottomano, no?) andava abbattuto, eliminato. Era diventato un protagonista ambiguo che con notevole improntitudine partecipava allo scontro ostinandosi nel continuare a tenere unito ciò che doveva, al contrario, rimanere assolutamente diviso: le due parti della città, le due sponde della Neretva. Precipitato il ponte dentro il fiume, questo poteva diventare finalmente la “linea” fatale che marcava chiaramente, e senza imbarazzanti equivoci, il confine tra ciò che era croato e ciò che non lo era.<sup>26</sup>

La pulizia etnica durante la guerra in Bosnia non ha così determinato unicamente il rastrellamento e l'eccidio di uomini, donne e bambini, intesi come una minaccia per l'identità e il territorio: la distruzione del ponte di Mostar ha dimostrato che questo processo violento, orientato alla creazione di una comunità omogenea, ha interessato anche l'annientamento di elementi architettonici a prima vista di contorno. Con l'articolo

---

<sup>23</sup> A. J. RIEDLMAYER, “Killing Memory: The targeting of Bosnia’s Cultural Heritage”, Testimony presented at a Hearing of the Commission on Security and Cooperation in Europe, US Congress, 4 April 1995, Community of Bosnia Foundation, citato in J. PETROVIC, *The Old Bridge of Mostar and Increasing Respect for Cultural Property in Armed*, Leida, Brill, 2013, p. 63.

<sup>24</sup> P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, cit., p. 51.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 91.

*Mostar Bridge Elegy* la scrittrice croata Slavenka Drakulic ha tentato di interpretare proprio questo aspetto. Scrivendo a proposito del rapporto tra due fotografie che ritraggono una lo spazio vuoto tra le due rive della Neretva dopo il crollo del ponte e l'altra una donna bosgnacca sgozzata durante il massacro di Stupni Dol, Drakulic si chiede come sia possibile il fatto di provare più dolore per il ponte distrutto che non per l'immagine della donna assassinata. La scrittrice risponde a se stessa in questo modo:

Perhaps it is because I see my own mortality in the collapse of the bridge, not in the death of the woman. We expect people to die. We count on our own lives to end. The destruction of a [bridge] is something else. The bridge [...] was built to outlive us [...]. Because it was the product of both individual creativity and collective experience, it transcended our individual destiny. A dead woman is one of us – but the bridge is all of us.<sup>27</sup>

A prima vista, nel suggerire che il ponte non è una semplice costruzione di contorno sulla quale scorre la vita delle persone, questa affermazione appare controintuitiva e scandalosa. Il cambio di prospettiva avanzato da Drakulic sovverte cioè quell'«anthropological bias»<sup>28</sup> che accorda più valore alla vita umana che alla materia dentro e attorno alla quale la vita umana stessa viene vissuta, eludendo la suddivisione illuministica tra umano e non umano di origine kantiana alla base dello schema concettuale antropocentrico. Abitualmente, poi, la distruzione di edifici e costruzioni durante i conflitti è considerata come un effetto contingente e subordinato alla violenza indirizzata al *corpo* delle persone, per cui le macerie generate dalle guerre piuttosto che essere interpretate come conseguenza di una forma di violenza politica a sé stante sono percepite come un fattore secondario e conseguente alle atrocità compiute dall'uomo contro l'uomo. Tuttavia, come abbiamo visto, lungi dall'essere considerabile un fatto collaterale l'accanimento con cui il ponte di Mostar è stato bombardato dalle milizie

---

<sup>27</sup> S. DRAKULIC, *Falling Down: A Mostar Bridge Elegy*, «The New Republic», 13 December 1993, pp. 14-15, p. 15, citato in M. COWARD, *Against anthropocentrism: the Destruction of the Built Environment as a Distinct Form of Political Violence*, «Review of International Studies», 32, 2006, pp. 419-437, p. 420. Cfr. anche M. COWARD, *Urbicide. The Politics of Urban Destruction*, cit., pp. 11-12.

<sup>28</sup> Ivi, p. 420.

dell'HVO rivela una deliberata volontà di abatterlo pari alla determinazione con cui, in guerra, la violenza è orientata verso l'annientamento della fisicità delle persone.<sup>29</sup>

L'interpretazione che Drakulic fornisce della distruzione del ponte di Mostar sposta così la prospettiva con cui si è soliti interpretare un conflitto, e oltre a mettere a nudo la realtà di una violenza calcolata nei confronti di un elemento architettonico come se si trattasse di un essere umano, attesta indirettamente i valori di coesione racchiusi dalla figura del ponte. Lo *Stari Most* è stato il luogo della sperimentazione collettiva, il simbolo di uno spazio culturale di condivisione senza il quale Mostar non avrebbe potuto essere quella particolare ed eterogenea comunità qual era prima del 9 novembre del 1993:

The bridge was the symbol of the city of Mostar (whose name means *bridge-keeper*). For countless generations the bridge had been the place where young men of Mostar had dared each other to leap into the rushing waters below, where young couples courted by moonlight, where friendships and deals were made and broken, and where gossip and news was exchanged.<sup>30</sup>

Colpendo lo *Stari Most*, si prende di mira la vita della comunità in cui questo era stato costruito: la distruzione del ponte implica la rimozione di ciò che incarnava, cioè una modalità di vivere multiculturale o comunque plurale tra etnie e religioni eterogenee. È questo il motivo per cui Drakulic può scrivere che il ponte è luogo in cui può costituirsi la comunità politica, lo spazio in cui non esiste solamente «one of us», ma «all of us». È anche la ragione per cui la distruzione del ponte è a tutti gli effetti un attacco alla comunità: in altri termini, «it is the expected thing to say that people come first [...]. And they do, but the survival of architecture and urban life are important to the survival of people».<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Lo *Stari Most* non aveva alcun valore strategico, motivo per il quale sin da subito la sua distruzione è stata ritenuta eccessiva e sproporzionata rispetto alla minaccia che avrebbe potuto comportare per l'HVO. Oltretutto il ponte risultava da tempo impraticabile anche a causa della sua esposizione al fuoco dei cecchini su coloro che tentavano di attraversarlo.

<sup>30</sup> A. J. RIEDLMAYER, *Crimes of War, Crimes of Peace: Destruction of Libraries during and after the Balkan Wars of the 1990s*, cit., p. 120.

<sup>31</sup> M. COWARD, *Urbicide. The Politics of Urban Destruction*, cit., p. 423.

## 1.2 La fine del ponte sulla Drina

Lo descrive Andrić nel *Ponte sulla Drina*: la comunità si regge sulla presenza del ponte e ne legittima la presenza, ricevendo in cambio una forma di identità composita, all'apparenza stabile e duratura ma in realtà frutto dell'armonia tra le parti che il ponte unisce. La distruzione del ponte di Mostar è un tragico simbolo dello sfacelo della realtà descritta da Andrić nei suoi romanzi: le pietre del ponte rappresentate dalla popolazione jugoslava, un tempo unite precariamente nel sorreggere l'arco del ponte, si scontrano ora «furibonde una contro l'altra, non più solidali parti di un edificio, ma proiettili che lo distruggono».<sup>32</sup> È la negazione di quanto scriveva Italo Calvino ne *Le città invisibili* (1972), quando, nel corsivo tra Marco Polo e Kublai Khan che chiude la descrizione della città di Melania, il viaggiatore veneziano descriveva al fondatore della dinastia Yuan la struttura di un ponte, pietra per pietra:

– Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? – chiede Kublai Kan.

– Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, – risponde Marco,

– ma dalla linea dell'arco che esse formano.

Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: – Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa.

Polo risponde: – Senza pietre non c'è arco.<sup>33</sup>

È quanto comprende anche il personaggio di Alihoda Mutevelic nel *Ponte sulla Drina* di Andrić, il commerciante musulmano che negli ultimi capitoli del romanzo dà voce all'agonia del ponte, minato nella sua struttura dall'esercito del nuovo occupante, l'Austria-Ungheria. Se l'esempio della distruzione del ponte di Mostar ha attestato l'incompatibilità della figura del ponte con la frontiera, così anche il ponte sulla Drina descritto da Andrić è destinato ad essere distrutto quando, con lo scoppio della Prima guerra mondiale, la linea del fronte attraversa la cittadina di Višegrad.

Già a partire dalla rivolta della popolazione serba contro i turchi ad inizio Ottocento il ponte sulla Drina, nato come luogo dell'abitare, aperto a cittadini e viaggiatori, tramite la costruzione di una ridotta di legno – «una vera mostruosità per forma, collocazione e materiale»<sup>34</sup> – dalla quale «si poteva sorvegliare chiunque arrivasse, controllarne i

---

<sup>32</sup> C. MAGRIS, *Il ponte crollato di Ivo Andrić*, cit., pp. 231-232.

<sup>33</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, p. 428.

<sup>34</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 671.

documenti e i bagagli e, in ogni momento, se necessario, impedirne il passaggio»<sup>35</sup> viene trasformato in una sorta di fortezza impenetrabile. In seguito, parallelamente al declino del potere ottomano nel corso del diciannovesimo secolo e la progressiva indipendenza dello stato serbo, il confine tra Bosnia e Serbia diventa sempre più marcato, assumendo il tratto di frontiera tra Stati.<sup>36</sup> All'accentuarsi di questa rigidità corrisponde, sul versante del ponte, l'esibizione delle teste impalate dei ribelli, un macabro spettacolo messo in scena proprio sul ponte come monito e deterrente alle velleità indipendentiste serbe:

i primi passanti [...] attraversando il ponte poterono vedere le teste in cima a due pali nodosi accanto alla ridotta e il punto insanguinato in cui erano stati decapitati [...], prima che venisse ricoperto di sabbia e calpestato. Così la ridotta cominciò a «funzionare». Da quel giorno furono condotti sulla kapija tutti quelli che, colpevoli o solo sospettati di avere qualche legame con i rivoltosi, venivano arrestati, sul ponte stesso o da qualche parte lungo il confine. Una volta portati nella ridotta per essere interrogati, raramente ne uscivano vivi. Là si decapitavano le teste calde, o semplicemente sfortunate, che subito dopo venivano conficcate sui pali disposti intorno alla ridotta; se nessuno si presentava per riscattare e seppellire i cadaveri decapitati, i loro corpi venivano gettati dal ponte nella Drina.<sup>37</sup>

A causa dell'irrigidirsi del confine e della tensione crescente tra la popolazione gli scambi commerciali e i rapporti reciproci tra gli abitanti di Višegrad cominciano così ad

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 672.

<sup>36</sup> C. HAWKESWORTH, *Ivo Andrić: Bridge between East and West*, p. 136. «Il governo imperiale [...] ha deciso che Miloš eserciti a suo nome il potere in Serbia e che si tracci la frontiera per definire fin dove si estende la sua giurisdizione [...]. [L]a frontiera è stata fissata dal sultano e dallo zar russo che hanno mandato un firmano al 'principe' Miloš. Il confine ora deve seguire il corso del fiume Lim direttamente verso il ponte di Višegrad e di là proseguire lungo la linea della Drina; questa è la nuova Serbia» I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 686.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 679-680. È risaputo che in maniera analoga anche durante la guerra in Bosnia degli anni Novanta, tra la primavera e l'estate del 1992, Višegrad diventerà teatro di una delle più cruente operazioni di pulizia etnica perpetrate dalle milizie paramilitari serbe ai danni della popolazione musulmana. Proprio il ponte sulla Drina verrà scelto come luogo adibito alle esecuzioni pubbliche. Come si legge nel documento redatto dalla Communications Service dell'International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (ICTY) in relazione al processo ai danni di Mitar Vasiljević, serbo bosniaco condannato per crimini contro l'umanità, Višegrad fu infatti soggetta a «one of the most comprehensive and ruthless campaigns of ethnic cleansing in the Bosnian conflict. Hundreds of mostly Muslim men, women and children were killed» (consultabile al sito: [https://www.icty.org/x/cases/vasiljevic/cis/en/cis\\_vasiljevic.pdf](https://www.icty.org/x/cases/vasiljevic/cis/en/cis_vasiljevic.pdf) – visitato il 30 novembre 2020). Cfr. anche la pagina web dell'ICTY che ai crimini di Višegrad ha dedicato un documentario in cui vengono ricostruiti gli episodi di pulizia etnica. Consultabile al sito: <https://www.icty.org/en/outreach/documentaries/crimes-before-the-icty-visegrad> (visitato il 29 novembre 2020).



alterarsi in maniera sottile ma irreversibile,<sup>38</sup> ed è infine con l'arrivo degli austriaci a Višegrad alla fine del XIX secolo che comincia un nuovo periodo di trasformazioni, la cui entità è misurata nel romanzo proprio dal personaggio di Alihodza, il negoziante musulmano simbolo del vecchio status quo ottomano. Alihodza, «schietto e focoso»,<sup>39</sup> la cui famiglia per tradizione è sempre stata formata da «uomini ostinati, ma immuni dalla corruzione, inaccessibili alla paura, all'adulazione e a qualsiasi altra bassezza o meschinità»,<sup>40</sup> in quanto persona moderata e contraria alla violenza inizialmente rifiuta di prendere parte alla vana resistenza contro l'esercito austriaco, venendo per questo inchiodato con l'orecchio destro a una spalletta del ponte mentre l'esercito si avvicina alla città. In seguito, leggendo l'editto che sancisce l'annessione della Bosnia all'Austria-Ungheria, Alihodza realizza improvvisamente che

per lui era finita, com'era finita per i suoi e per tutto quello che possedeva, finita una volta per sempre, ma in una strana maniera: gli occhi guardavano, la bocca parlava, l'uomo continuava ad esistere, ma la vita, la vera vita era cessata. Un imperatore straniero si era impadronito di lui e della sua gente, e una fede straniera avrebbe regnato nel suo paese.<sup>41</sup>

Ad Alihodza l'orecchio non fa più male perché è un nuovo dolore a farsi strada, un'oscura premonizione dei tempi che si avvicinano e che travolgeranno la regione balcanica nei decenni a venire, quando il ponte, a causa dell'odio tra gli uomini, verrà reso inservibile e la sua funzione archetipica sarà disattivata:

Camminava lentamente e gli sembrava che non sarebbe mai potuto passare sull'altra e che quel ponte, orgoglio della kasaba, a cui lui e la sua famiglia erano intimamente legati da quando esisteva e sul quale era cresciuto trascorrendovi tanta parte della propria vita, di colpo sarebbe stato tagliato in due, proprio là, sulla kapija; che quel grande manifesto bianco col proclama austriaco lo avrebbe diviso in due come

---

<sup>38</sup> «Di conseguenza mutarono le condizioni di vita nell'intera regione e soprattutto nella kasaba: ne furono influenzati i commerci e le comunicazioni, la disposizione d'animo della gente e i rapporti tra musulmani e serbi. I vecchi turchi aggrottavano le sopracciglia, e perplessi, battevano le palpebre, come se volessero cacciare quella visione sgradevole della vita; si arrabbiavano e minacciavano, confabulavano tra loro, poi per mesi si dimenticavano di tutto, finché la spiacevole realtà non li induceva a ricordare mettendoli nuovamente in allarme» » I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 685.

<sup>39</sup> Ivi, p. 715.

<sup>40</sup> Ivi, p. 713.

<sup>41</sup> Ivi, p. 725.

un'esplosione silenziosa, e che in quel punto si sarebbe aperta una voragine; che sarebbero ancora esistiti i singoli pilastri, a sinistra e a destra di quella spaccatura, ma non sarebbe stato più possibile attraversarlo, perché il ponte non avrebbe più collegato le due rive, e ognuno avrebbe dovuto restare dalla parte in cui si fosse trovato in quel momento sino alla fine dei tempi [...]. Rapidamente e senza molti problemi si abbandonò all'idea che per andare nel mondo fosse necessario attraversare il ponte e si comprese che il ponte stesso non era più quello che era stato una volta: il collegamento tra Oriente e Occidente.<sup>42</sup>

L'Impero ottomano ad un tratto è lontano, irraggiungibile, e il ponte che aveva contribuito allo sviluppo di Višegrad e all'unione tra Oriente e Occidente diventa all'improvviso insignificante, collegando due semplici sponde di terra divise da un corso d'acqua:

Proprio quell'Oriente che aveva dato vita al ponte e che fino al giorno prima era là, vacillante e intaccato ma reale e immutabile come il cielo e la terra, scomparve come un fantasma e il ponte non collegò altro che le due parti della cittadina e una ventina di villaggi disseminati sulle rive della Drina. Il grande ponte di pietra, che nel disegno del visir di Sokolovići, quando si era lanciato nella sua impresa, doveva congiungere, come uno degli anelli dell'impero, le due parti dell'immenso territorio e agevolare «per l'amor di Dio» il transito da Occidente a Oriente e viceversa, si trovava ora veramente tagliato fuori sia dall'Occidente che dall'Oriente, lasciato a se stesso come accade alle navi arenate e ai templi abbandonati. Per tre lunghi secoli aveva resistito ed era sopravvissuto a tutto: immutabile, aveva lealmente svolto il suo compito, ma i bisogni degli uomini e le cose nel mondo erano ormai cambiati: la sua missione lo aveva tradito. Per la sua grandezza, solidità e bellezza, gli eserciti e le carovane avrebbero potuto attraversarlo ancora per secoli, ma il gioco senza fine dei rapporti umani aveva fatto sì che l'opera pia del visir si trovasse di colpo messa da parte e lasciata fuori, come per un maleficio, dalla corrente principale della vita.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Ivi, pp. 726-859

<sup>43</sup> Ivi, pp. 879-880.

È la guerra ad assestare infine il colpo definitivo al ponte sulla Drina. Con lo scoppio della Prima guerra mondiale infatti il ponte viene minato dagli austriaci,<sup>44</sup> e la parte centrale viene fatta saltare in aria per non lasciare il ponte in mano al nemico:

[il ponte] era interrotto. Il settimo pilastro non c'era più; tra il sesto e l'ottavo s'apriva una voragine attraverso la quale, in una prospettiva obliqua, si intravedeva l'acqua verde del fiume. A partire dall'ottavo pilastro il ponte continuava fino all'altra riva, liscio, regolare, bianco, com'era stato fino al giorno prima, da sempre.<sup>45</sup>

Il ponte sulla Drina viene «crudelmente spezzato in due»<sup>46</sup> e reso inservibile, con le parti monche delle due arcate «tese dolorosamente l'una verso l'altra».<sup>47</sup> Questa violenza esercitata direttamente sul ponte stesso rappresenta la fine di un'epoca, decretando la fine della convivenza multi-etnica in Bosnia. Un epilogo drammatico che la morte di Alihodza raddoppia alla fine del romanzo. Ed è significativo il fatto che proprio le ultime parole del romanzo tornino proprio sul lamento dell'imano morente, che si interroga sulla follia dell'uomo:

Può darsi invece che questa fede maligna che tutto sistema, pulisce e rimette a nuovo per poi subito dopo inghiottire e distruggere si espanderà su tutta la Terra; forse di tutto il mondo che Dio ha creato farà un deserto per le sue insensate costruzioni e per la sua passione crudele di distruzione, un pascolo per la sua fame insaziabile e i suoi appetiti incomprensibili.<sup>48</sup>

L'immagine finale descritta da Andrić è così quella di un ponte dritto, «come condannato [...] tra due mondi in guerra»<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> «Benché i lavori fossero tenuti segreti, a Višegrad cominciò a circolare la voce che si stava minando il ponte, che nella cavità scavata nel pilastro era stato collocato l'esplosivo da usare in caso di guerra, qualora si fosse reso necessario distruggere il ponte» Ivi, p. 868.

<sup>45</sup> Ivi, p. 997.

<sup>46</sup> Ivi, p. 998.

<sup>47</sup> Ivi, p. 999.

<sup>48</sup> Ivi, p. 1000.

<sup>49</sup> Ivi, p. 991.

### 1.3 *Per chi suona la campana*. Distruzione

Il ponte di Mostar è stato bombardato e distrutto pur senza aver rivestito alcuna importanza strategica. Al contrario, al termine della sua luminosa parabola, il ponte sulla Drina descritto da Andrić è stato minato e fatto saltare in aria dall'esercito austroungarico proprio per la sua posizione strategica, anche se, come abbiamo visto, al pari dello *Stari Most* la sua distruzione ha rappresentato la conseguenza inevitabile di una tensione tra le parti che di fatto aveva già reciso i collegamenti tra una riva e l'altra del fiume. Stabilendo infatti un'ennesima connessione tra la popolazione e la figura del ponte sulla Drina, negli ultimi capitoli del romanzo Andrić aveva usato le espressioni «tagliato in due» e «spezzato nel mezzo» in due occasioni precise: nella prima facendo riferimento alla sensazione di smarrimento e alla percezione della fine di un'epoca da parte degli abitanti di Višegrad all'arrivo delle truppe austriache – stati d'animo sintetizzati nella figura di Alihodža; nella seconda, come diretta emanazione della prima, l'espressione ricorreva proprio in riferimento alla distruzione materiale del ponte, imbottito di esplosivo nel mezzo del suo impalcato e fatto quindi esplodere.

Allargando il discorso al ponte come obiettivo militare in tempo di guerra, è comunque innegabile il fatto che la sua distruzione nel corso di azioni armate può essere interpretata come un danno inflitto a fini esclusivamente strategici. La presenza di un ponte nel tessuto delle infrastrutture stradali implica infatti un collegamento vitale, uno snodo importante che, se neutralizzato, determina in maniera inevitabile l'indebolimento degli spostamenti di merci, uomini e armamenti del nemico. Secondo una logica prettamente militare, dunque, al fine di indebolirlo, sembrerebbe legittimo e quasi necessario attaccare questo tipo di infrastruttura logistica. La prima bomba in assoluto sganciata nella storia della Seconda guerra mondiale, per esempio, ha avuto come obiettivo proprio un ponte, in una singolare circostanza che ha visto le due forze nemiche scontrarsi a ruoli invertiti: l'invasore cercando di salvare il ponte, la parte offesa provando a distruggerlo. All'alba del primo settembre 1939, pochi minuti prima dell'ora fissata da Hitler per l'invasione della Polonia, tre Stukas della Luftwaffe decollarono dalla Prussia Orientale con il compito di distruggere il meccanismo che avrebbe azionato a distanza le mine collocate sul ponte di Dirschau sulla Vistola, nella striscia di terra del corridoio di Danzica. Per ostacolare l'imminente avanzata delle truppe tedesche la difesa polacca aveva infatti preventivamente minato il ponte che separava la Polonia dalla Germania

nazista: il ponte di Dirschau rivestiva così un'importanza strategica enorme, perché le truppe e i mezzi blindati dell'esercito tedesco che di lì a poco si sarebbero mossi alla volta di Danzica avrebbero dovuto attraversarlo. Quel ponte rappresentava quindi il collegamento indispensabile per iniziare le operazioni militari in Polonia, l'evento che avrebbe inaugurato la Seconda guerra mondiale.<sup>50</sup>

Nei capitoli centrali di *Addio alle armi* (1929) dedicati alla ritirata di Caporetto, Ernest Hemingway dimostra quanto possano essere decisivi in termini strategici i ponti che non vengono distrutti, lasciati in mano al nemico che incalza alle spalle l'esercito in fuga.<sup>51</sup> In seguito l'autore cristallizza questo aspetto nella vicenda al centro del suo più grande best seller: *Per chi suona la campana* (1940),<sup>52</sup> romanzo ambientato durante la guerra civile spagnola nel corso dell'ultima settimana del maggio 1937. Protagonista del romanzo è un gruppo di partigiani repubblicani che vive clandestinamente in una caverna tra le montagne della Sierra de Guadarrama, operando dietro le linee fasciste tra El Escorial e Segovia. Tra loro trova ospitalità l'intellettuale borghese Robert Jordan, professore di spagnolo in un'università americana, giunto in missione proprio per minare e far saltare in aria un ponte strategico, allo scopo di supportare una massiccia offensiva lealista e impedire il trasferimento di uomini e mezzi delle forze franchiste:

era un ponte d'acciaio ad un solo arco ed aveva ad ogni estremità una garitta. Era abbastanza largo per dar passaggio a due automobili; si librava con solida e leggera eleganza metallica su una gola profonda [...]. Demolirlo non era un problema arduo. Mentre guardava il ponte, Robert Jordan si tolse dal portafoglio un taccuino e fece rapidamente un paio di schizzi [segnando] i punti dove andava messo l'esplosivo per

---

<sup>50</sup> Cfr. J. WARD, *Hitler's Stuka Squadrons*, Staplehurst, Spellmount, 2004, pp. 59-60: «At 04:45 hours, the Stuka pilots located their target and attacked from low level, dropping their bombs on the Polish bunkers and their associated array of cables. Fifteen minutes later, the German armoured divisions rolled across the Polish frontier. However, the Stukas' first mission of the war was only a partial success: Polish engineers succeeded in repairing the damaged cables, and were able to demolish one of the bridges before the Germans arrived» ivi, p. 59.

<sup>51</sup> «Sul parapetto del ponte si vedevano muovere gli elmetti tedeschi. Erano piegati in avanti e procedevano dolcemente, quasi soprannaturali. Quando uscirono dal ponte li vedemmo [...]. “Perché non c'è qualcuno a fermarli?” dissi. “Perché non hanno fatto saltare il ponte? perché non ci sono le mitragliatrici lungo questa scarpata?” [...]. Ero furioso. “Tutta questa maledetta faccenda non ha senso. Laggiù fanno saltare un ponticello. Qui lasciano un ponte sulla strada maestra. Dove sono? Non cercano neanche di fermarli?» E. HEMINGWAY, *Addio alle armi*, in ID., *Romanzi*, vol. I, traduzione italiana e cura di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1992, p. 467.

<sup>52</sup> Il romanzo appare prima su «Politecnico» di Elio Vittorini nella traduzione di Bruno Zevi e Vittorio Foà, e tra il 1945 e il 1946 per Mondadori, nella traduzione di Maria Napolitano Martone. Sulla vicenda editoriale cfr. E. VITTORINI, *Letteratura arte e società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 1997, p. 385.

spezzare i sostegni dell'arco e farne cadere un tratto nell'abisso. Tutto questo si poteva fare con calma, in maniera scientifica e precisa, con una mezza dozzina di cariche legate in modo che esplodessero insieme, oppure il lavoro si poteva anche fare grossolanamente con due sole grosse cariche [...], una per ogni estremità del ponte, che esplodessero insieme.<sup>53</sup>

Il ponte che Robert Jordan ha l'incarico di distruggere rappresenta a tutti gli effetti il fulcro della narrazione: la struttura del romanzo, come scrive Carlos Baker, si definisce infatti come un insieme di cerchi concentrici il cui cardine è costituito dal ponte stesso.<sup>54</sup> Nel primo capitolo è l'ordine impartito al protagonista dal generale Golz a determinare con evidenza l'importanza strategica che il ponte rivestirà nell'imminente offensiva. Golz chiarisce cioè che l'attacco dei repubblicani ai danni dei fascisti si rivelerà un fallimento qualora la distruzione del ponte dovesse essere sventata, perché il ponte permetterebbe ai rinforzi nemici di raggiungere il fronte:

«Far semplicemente saltare in aria il ponte sarebbe un insuccesso [...]. Quello che occorrerebbe è di far saltare il ponte in un certo momento, che dipenderà dall'ora fissata per l'attacco [...]. Il ponte lo farete saltare dopo che sarà cominciato l'attacco. Guardate qui» e indicò con la matita sulla carta. «Questa è l'unica strada per la quale il nemico può portare rinforzi, l'unica strada per la quale può mandare carri armati o cannoni o avviare anche un solo autocarro verso il valico che attaccherò. Io devo avere la certezza che il ponte sia già tolto di mezzo. Non troppo presto; altrimenti, se l'attacco fosse rimandato, potrebbero ripararlo. No, il ponte deve saltare appena comincerà l'attacco ed io devo essere certo che non c'è più».<sup>55</sup>

Se i costanti riferimenti al ponte nel secondo capitolo contribuiscono a renderlo un elemento centrale della narrazione, a partire dal terzo, quando Robert Jordan e il vecchio partigiano Anselmo si appostano nei boschi in prossimità dell'obiettivo per pianificarne

---

<sup>53</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, in ID., *Romanzi*, vol. II, a cura di Fernanda Pivano, traduzione italiana di Maria Napolitano Martone, Milano, Mondadori, 1993, pp. 257-258.

<sup>54</sup> «La struttura di *Per chi suona la campana* è stata attentamente concepita ed impostata con la massima nitidezza, il suo disegno ricorda quello di una serie di cerchi concentrici il cui centro è rappresentato da un ponte, e la grande concentrazione ottenuta da Hemingway dipende in gran parte dalla sua abilità di mantenere desta l'attenzione del lettore sul ponte, proiettandolo contemporaneamente con l'immaginazione molto al di là della zona dell'azione» C. BAKER, *Hemingway. Scrittore e artista*, a cura di Guglielmo Ambrosoli, Parma, Guanda, 1954, p. 274.

<sup>55</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., pp. 221-223.

la distruzione, il ponte diventerà a tutti gli effetti «il punto focale di una sempre più estesa serie di cerchi».<sup>56</sup>

Il portato simbolico della vicenda narrata da Hemingway ha del resto un'estensione che esorbita dal confine delle montagne del Guadarrama: l'azione principale dei guerriglieri repubblicani guidati da Robert Jordan costituisce un tassello della più vasta operazione bellica condotta dalle forze lealiste, che rappresenta a sua volta un cerchio più grande, immediatamente contiguo, in cui il generale Golz si prepara a sferrare l'offensiva contro le truppe franchiste. L'attacco di Golz suggerisce i contorni della più ampia guerra civile in atto, mentre i bombardieri italiani (Fiat) e nazisti (Heinkel III) – la cui presenza minacciosa è per il protagonista il segno di un «destino meccanizzato»<sup>57</sup> – allargano ulteriormente la prospettiva estendendola ad un altro cerchio, quello di una guerra paneuropea, fino al punto di arrivare, come scrive ancora Baker, «al cerchio più esterno che non è in definitiva che il globo stesso, poiché una volta che sia finita l'azione ritardatrice spagnola il cerchio della guerra circonda la terra».<sup>58</sup> È questo il motivo per cui il ponte al centro di *Per chi suona la campana*, come scrive Hemingway, «può diventare una svolta definitiva per il futuro di tutta la razza umana»,<sup>59</sup> e da ogni punto della circonferenza data dall'insieme dei cerchi concentrici tutte le direttrici che partono dal ponte, al ponte ritornano.<sup>60</sup>

Non a caso dunque alla fine del romanzo la distruzione del ponte ad opera di Robert Jordan e dei suoi compagni non solo sancisce la fine di un'eventuale speranza di pacificazione tra le parti antagoniste, ma segna anche il destino di ogni personaggio coinvolto in questa azione.<sup>61</sup> Questo aspetto determina una brusca inversione dei ruoli,

---

<sup>56</sup> C. BAKER, *Hemingway. Scrittore e artista*, cit., p. 274.

<sup>57</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., p. 318.

<sup>58</sup> C. BAKER, *Hemingway. Scrittore e artista*, cit., p. 275.

<sup>59</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., pp. 267-268.

<sup>60</sup> Secondo Baker «l'immagine organica centrale di *Per chi suona la campana* è di natura geometrica e abbiamo naturalmente nei personaggi principali tanti circoletti disposti intorno alla situazione centrale, ma al di là di questi abbiamo una serie di cerchi concentrici che si estendono oltre il confine del mondo. I rapporti umani della guerra di Spagna “non hanno limite”, allo stesso modo che il significato tragico dell'arte della *corrida* non è affatto confinato in una questione di due ore di un dato pomeriggio. In effetti il romanzo di Hemingway segue un piano architettonico paragonabile a quello dell'arena spagnola, che è costituita in una serie di cerchi concentrici, in modo che da ogni punto si possa vedere l'azione che si svolge al centro» C. BAKER, *Hemingway. Scrittore e artista*, cit., pp. 289-290.

<sup>61</sup> Operazione a cui Hemingway non è nuovo: in *Addio alle armi* il momento cruciale del romanzo rappresentato dalla diserzione di Frederic avviene proprio su di un ponte sopra il fiume Tagliamento (cfr. E. HEMINGWAY, *Addio alle armi*, in ID., *Romanzi*, vol. I, cit., cap. XXX, pp. 465-481). Cfr. R. E. GAJDUSEK, *Bridges: Their Creation and Destruction in the Works of Ernest Hemingway*, in ID., *Hemingway in His Own Country*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2002, pp. 342-356.

nel momento in cui, come per una sorta di contrappasso, una volta che il ponte è saltato in aria si scatena una caccia all'uomo: i cacciatori diventano le prede, e queste diventano i predatori.<sup>62</sup> Non appena fatto saltare il ponte, Robert Jordan sente il rombo minaccioso degli aerei nemici in avvicinamento e alzando lo sguardo, li vede «descrivere sopra di loro cerchi su cerchi»;<sup>63</sup> per il protagonista è come se dal ponte distrutto si stessero propagando verso l'esterno dei cerchi sempre più ampi:

vedeva arrivare sempre nuovi aeroplani nell'alto cielo azzurro senza nuvole [...]. Poi guardò in giù verso il ponte fracassato e il tratto di strada ancora libero [...]. Aveva l'impressione di qualcosa che fosse cominciato normalmente e avesse poi avuto ripercussioni sproporzionate, gigantesche. Era come quando si butta in acqua una pietra e la pietra increspa l'acqua e le ondulazioni ritornano indietro rumoreggiando e accavallandosi come la marea che sale.<sup>64</sup>

Impossibilitate a inseguire il gruppo di partigiani, le truppe franchiste si radunano attorno a quello che rimane del ponte e da qui cominciano a mitragliare i guerriglieri in fuga. A un passo dalla salvezza, fuggendo a cavallo, Robert Jordan commette il peccato della moglie del patriarca Lot: si volta a guardare il ponte, segnando così il suo destino:

la testa voltata [...] verso il ponte, vide, mentre galoppava, la fila dei camion fermi alla svolta apparirgli ora chiaramente; vide il vivido lampo giallo che annunciava il sibilo e la detonazione [...]; poi si voltò a guardare il ponte e vide il vivo lampo partire dalla blinda tozza pesante color fango sulla strada e poi non udì alcun sibilo ma solo una detonazione secca dall'odore acre [...] e si trovò sotto il cavallo grigio e il cavallo grigio scalciava e lui cercava di togliersi di sotto il suo peso.<sup>65</sup>

Il destino del protagonista, inoltre, sembra essere segnato già nel momento in cui posiziona le cariche di esplosivo: secondo una modalità del tutto contraria ad ogni regola

---

<sup>62</sup> D. C. STRACK, *Deliver Us from Nada: Hemingway's Hidden Agenda in For Whom the Bell Tolls*, «The University of Kitakyushu. Faculty of Humanities Journal», 59, January 2020, pp. 97-127, p. 111. Eliminate le sentinelle, Robert raccoglie le sacche con gli esplosivi e corre verso il ponte: «correndo, udì Agustín gridare: «Buena caza, Inglés. Buena caza!» e pensò: “Buona caccia, all’inferno, buona caccia!”» E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., p. 722.

<sup>63</sup> Ivi, p. 742.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 741-742.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 753-754.



ingegneristica, com'è stato notato,<sup>66</sup> per attivare il meccanismo di detonazione Robert Jordan è costretto ad attraversare il ponte, spostandosi nella sponda nemica. Hemingway ha ricostruito in maniera totalmente credibile tutti i preparativi del sabotaggio, dal preciso piazzamento delle cariche alla quantità esatta di esplosivo necessario, e tuttavia costringe Robert ad attraversare il ponte: un dettaglio che stona rispetto alla meticolosità utilizzata dall'autore. Alla luce di quanto osservato nel corso di questo lavoro a proposito della diversa natura simbolica delle sponde opposte che il ponte collega, dunque, si potrebbe interpretare questo episodio come la spia di un dettaglio denso di significato, ovvero l'allusione a un passaggio metaforico compiuto tra questa vita e l'aldilà. È quanto ipotizzato anche da Daniel Strack, il quale scrive che

Hemingway realized the imagistic power of a protagonist physically "crossing" a bridge. There was no need for Jordan to cross it in preparing to destroy it, and yet he did. Practically speaking, this action seems to serve little purpose, but upon examining the metaphorical potential that the bridge can better access *after* it has been crossed, Hemingway's seemingly impractical flourish begins to look more like exceedingly subtle crafting. [Robert Jordan] actually does physically cross the bridge in wiring it for demolition, even though this act seems superfluous and goes against an engineer's common sense. Are there any other metaphorical implications for a person crossing a bridge [...]? [...] When a person crosses a bridge in fiction, it foreshadows their eventual crossing from the "land of the living" to the "land of the dead", and indeed Robert Jordan is no exception.<sup>67</sup>

Un'ulteriore conferma a sostegno di questa ipotesi può essere ricavata anche dal cognome del protagonista: secondo l'Antico Testamento il Giordano ("Jordan River") è infatti il fiume che Giosuè deve attraversare alla guida del popolo di Israele per poter accedere alla Terra promessa. Proprio mentre Robert sta piazzando l'esplosivo questo significato emerge con chiarezza: attraverso un flusso di coscienza il protagonista sembra cioè anticipare la propria morte, collegando il proprio destino a quello del ponte e

---

<sup>66</sup> Cfr. W. B. WATSON, *Investigating Hemingway: III. The Novel*, «North Dakota Quarterly», vol. 60, n. 1, Winter 1992, pp. 1-27.

<sup>67</sup> D. C. STRACK, *Deliver Us from Nada: Hemingway's Hidden Agenda in For Whom the Bell Tolls*, cit., pp. 111-113. Su questo aspetto concorda anche Allen Josephs: «the only time Hemingway pushed the credibility of the technique of demolition even the last bit in order to render a deeper meaning to his history, turning the destruction of the physical bridge into the construction of a spiritual bridge» A. JOSEPHS, *For Whom the Bell Tolls. Ernest Hemingway Undiscovered Country*, New York, Twayne Publishers, 1994, p. 147.

riflettendo sul fatto che il fiume Giordano, ovvero lo spazio metaforico tra la vita e la morte, non è poi molto diverso dal torrente sopra il quale si trova:

Corri, corri Giordano!<sup>68</sup> [...] Lo sai che il dannato Giordano non è più largo in realtà di questo torrentello qua sotto? [...] Ma come si sta bene sotto questo ponte. È come una seconda casa. Su, Jordan, calmati [...]. Guarda dall'altra parte. *Para que?* Qualunque strada prenda, ora io sto a posto [...]. Come va il Giordano così vanno i dannati israeliti. Il ponte, dicevo. Come va Jordan così va il dannato ponte, ossia il contrario, in realtà.<sup>69</sup>

A partire dall'episodio cruciale della distruzione del ponte è inoltre possibile ricostruire un secondo aspetto significativo: l'unione con l'Altro, la fusione del sé con il resto dell'umanità, ovvero la paradossale creazione di un ponte metaforico attraverso la distruzione di quello fisico.

L'idea di fondo del romanzo è che gli atti individuali del singolo hanno un loro significato solo se compiuti congiuntamente con quelli degli altri, un concetto già presente nelle istruzioni impartite dal generale Golz a Robert: secondo una logica simmetrica a questo principio la distruzione del ponte deve accadere in un momento preciso, né in anticipo né in ritardo rispetto a quando verrà sferrato l'attacco repubblicano, in modo tale da impedire che i rinforzi franchisti possano unirsi alle truppe. Distruggere il ponte nel modo appropriato, dunque, come parte di un più ampio disegno e come frutto di uno sforzo collettivo, suggerisce implicitamente la necessità di costruire un ponte metaforico: tra uomini e donne, tra le Brigate Internazionali e la Repubblica spagnola, tra l'eroe e i suoi compagni, tra l'eroe e il suo passato.

Per interpretare con successo questo compito, tuttavia, Robert dovrà attraversare un percorso di crescita che lo porterà a decentrarsi dal suo ego, a fondersi intimamente con una causa, con l'umanità.<sup>70</sup> Una sorta di "educazione" che sovrapponendo il significato metaforico del ponte a quello reale culminerà proprio con la sua distruzione: «uno aveva

---

<sup>68</sup> Nell'edizione inglese «Roll Jordan, Roll!»: un evidente riferimento allo *spiritual* omonimo, il quale allude alla liberazione dalle pene della vita terrena che si ottiene attraversando il fiume Giordano. Nella celebre rielaborazione degli schiavi neri d'America il brano non perderà questo significato, ma diventerà un messaggio in codice per la fuga dagli Stati del sud attraverso i fiumi Ohio e Mississippi.

<sup>69</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., p. 725.

<sup>70</sup> Cfr. R. SANDERSON, *Introduction*, in ID. (a cura di), *Essays on Hemingway and For Whom the Bell Tolls*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1992, pp. 1-18.

la sensazione di partecipare a qualche cosa in cui poteva credere interamente, completamente e nella quale sentiva un'assoluta fratellanza con tutti gli altri partecipanti. Era qualcosa che uno non aveva mai conosciuto prima, ma ora la provava».<sup>71</sup> L'epigrafe stessa che apre il romanzo si pone come un elemento programmatico per interpretare il testo in questo senso: qui Hemingway cita infatti il passo di uno dei sermoni più noti di John Donne:

Nessun uomo è un'*Isola*, intero in se stesso. Ogni uomo è un pezzo del *Continente*, una parte della *Terra* [...]. Ogni morte d'uomo mi diminuisce, perché io partecipo dell'umanità. E così non mandare mai a chiedere per chi suona la campana: Essa suona per te.<sup>72</sup>

Titolo ed epigrafe introducono così il tema portante dell'interconnessione dell'umanità, e del suo rapporto con la morte, la quale, come scrive Strack, «can elicit an inordinately powerful response from those who are aware of it. In death, an apparent lack of substantial connection between living individuals is shown to be more tangible than we might have imagined».<sup>73</sup>

La prima tappa del processo che porterà Robert Jordan a comprendere e perseguire questa fusione individuale coincide con la relazione sentimentale intrapresa con una componente del gruppo di guerriglieri:

lui non aveva mai provato niente come questa volta! Si era convinto che non le avrebbe provate mai, certe cose. E poi in una simile sporca faccenda, quando si trattava di metter d'accordo due fottute bande di *guerrilleros* per far saltare un ponte in condizioni assurde e impedire una controffensiva che probabilmente era già cominciata, ecco che gli capita una ragazza come Maria.<sup>74</sup>

È infatti attraverso Maria che il protagonista può comprendere il significato delle connessioni che regolano il rapporto con l'Altro: «capiva che anche lui non era niente e che la morte era niente. Questo egli lo sapeva con certezza, con la massima certezza

---

<sup>71</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., p. 493.

<sup>72</sup> Ivi, p. 215.

<sup>73</sup> D. C. STRACK, *Deliver Us from Nada: Hemingway's Hidden Agenda in For Whom the Bell Tolls*, cit., p. 99.

<sup>74</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., p. 413

possibile. Negli ultimi pochi giorni aveva imparato che egli stesso con un'altra persona, poteva essere tutto». <sup>75</sup> La possibilità di connessione con l'Altro è colta così alla luce del sentimento erotico, un fattore che fornisce chiarezza ai motivi della lotta del protagonista e che comporta una spinta ad agire – distruggere il ponte – in nome di un dovere morale che travalica le esigenze e gli opportunismi individuali. Questa “chiarezza” è a tutti gli effetti una componente del processo di autocoscienza vissuto dal protagonista: lo aiuta ad accettare il proprio destino, illuminandone i risvolti universali, cioè come un destino collettivo, di liberazione umana. Lo aiuta, sul piano pragmatico, a visualizzare nitidamente il compito che lo attende: <sup>76</sup>

il suo cervello pensava ora al problema del ponte e ogni cosa era *chiara* e dura e *nitida* come quando la lente di un apparecchio è messa a fuoco. Egli *vedeva* i due posti di guardia e Anselmo e lo zingaro che li sorvegliavano. *Vedeva* la strada vuota e la *vedeva* piena di truppe. *Vedeva* dove avrebbe messo le due mitragliatrici per ottenere un campo di fuoco più livellato che fosse possibile [...]. Collocava le cariche, le incastrava e le legava, affondava le capsule e le comprimeva, tendeva i fili, li fissava fermamente e poi tornava al posto dove aveva lasciato la vecchia scatola dell'esplosore e cominciava a pensare a tutte le cose che potevano succedere e che potevano andar storte. “Basta!” disse a questo punto a se stesso. “Hai fatto l'amore con questa ragazza e ora il tuo cervello è *chiaro*, *veramente chiaro*, ed ecco che comincia a preoccuparti. Altro è pensare a quello che devi fare, e altro è preoccuparti. Non ti preoccupare. Non devi preoccuparti.” <sup>77</sup>

È la dialettica tra morte e felicità, <sup>78</sup> come ha notato Andrea Dini, a rafforzare l'impegno di Robert nella sua missione:

proprio attraverso delle ragioni che si fanno individuali, personali (l'amore dell'altro) s'illuminano e si chiarificano le ragioni della lotta che, di conseguenza, diventa una “cosa esatta”, in cui ogni elemento

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 674.

<sup>76</sup> A. DINI, *Calvino, Hemingway e Per chi suona la campana*, «Studi italiani», vol. 54, n. 2, 2015, pp. 81-121, p. 114.

<sup>77</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., pp. 405-406. Corsivo mio.

<sup>78</sup> A questo proposito, Fernanda Pivano considerava *Per chi suona la campana* «la più patetica storia epica» sulla Guerra civile spagnola, nel momento in cui Hemingway ha trasformato il romanzo in «un intreccio d'amore aggrovigliato di disperazione e di tenerezza, dove il sesso è un involucro capace di raccogliere ricordi orribili e speranze estatiche, sempre trasumanati dalla realtà della morte» F. PIVANO (a cura di), *Nota ai testi*, in E. HEMINGWAY, *Romanzi*, vol. II, cit., pp. 1117-1148, pp. 1131-1132.

deve stare al suo posto per la sua risoluzione a buon fine. Non solo: questa chiarezza porta anche a eliminare le paure (di cui si riconosce la natura irrazionale, immaginaria); e a conoscere e accettare il proprio destino, qualsiasi esso sia (“Sai quello che potrai fare e sai quello che può accadere”), nella consapevolezza che l’agire individuale, in questo contesto, non si ferma all’individuo (che compie le azioni), ma ha una risonanza collettiva.<sup>79</sup>

Così Robert, con un paradosso, può dire a Maria:

ti amo come amo tutto ciò per cui abbiamo combattuto. Ti amo come amo la libertà e la dignità e il diritto di tutti gli uomini di lavorare e di non aver fame. Ti amo come amo Madrid che abbiamo difesa e come amo tutti i miei camerati che sono morti. E ne sono morti molti. Molti. Molti. Tu non puoi sapere quanti. Ma io ti amo di più.<sup>80</sup>

La creazione di un ponte metaforico, il compimento del processo di “educazione” di Robert e la definitiva unione tra sé e l’Altro, come detto, coincidono dunque con la distruzione del ponte fisico da parte dell’eroe. L’escamotage per lo sviluppo narrativo del tema del ponte metaforico proviene anche in questo caso dalla tecnica – implausibile, come detto – che Robert Jordan utilizza per minare il ponte, in particolare dal dettaglio del filo che il protagonista è costretto a far scorrere tra i due lati del ponte per poter innescare l’esplosione a distanza.<sup>81</sup> Un’operazione che gli stessi compagni non riescono inizialmente a comprendere: «Pilar grugnì. Poi disse rabbiosa, con violenza. “Che combina quell’*Inglés*? [...] Sta fabbricando un ponte o lo sta facendo saltare?».<sup>82</sup> Optando per la prima delle due ipotesi, in *Hemingway in His Own Country* Robert Gajdusek ha scritto che i ponti di Hemingway rappresentano in effetti «the supreme metaphoric expression [...] of the principal of total ambiguity».<sup>83</sup> In particolare, è proprio nella distruzione del ponte al centro di *Per chi suona la campana* che Gajdusek scorge un vero e proprio atto di creazione:

---

<sup>79</sup> A. DINI, *Calvino, Hemingway e Per chi suona la campana*, cit., p. 116.

<sup>80</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., p. 623.

<sup>81</sup> Jordan «actually does physically cross the bridge in wiring it for demolition, even though this act seems superfluous and goes against an engineer’s common sense» D. C. STRACK, *Deliver Us from Nada: Hemingway’s Hidden Agenda in For Whom the Bell Tolls*, cit., p. 113; cfr. W. B. WATSON, *Investigating Hemingway: III. The Novel*, cit.

<sup>82</sup> Ivi, p. 733.

<sup>83</sup> R. E. GAJDUSEK, *Bridges: Their Creation and Destruction in the Works of Ernest Hemingway*, cit., p. 348.

we are carefully permitted to see that to wire the bridge for destruction is to connect both sides and to interweave between sunlight and shadow, uniting the above world of the sky with the dark world of the ravine. Indeed, as the bridge goes, that which was cut off above is united with dark below; Pilar (above) and Pablo (below) join one another and, at the end, bracing Maria between them, they disappear over the hill.<sup>84</sup>

In effetti, nelle descrizioni che ritraggono il sabotaggio, più che a due sponde collegate da un semplice ponte in acciaio Hemingway sembra alludere a qualcosa di più simbolico, a un legame tra l'alto e il basso, la luce e l'oscurità.<sup>85</sup> Robert, «pensando solo alla sua opera di distruzione, lavorando come un chirurgo con rapidità e con arte»,<sup>86</sup> scende sotto l'impalcato per piazzare l'esplosivo: «si stava ora calando nell'intelaiatura del ponte. Gli elementi di acciaio erano freddi e umidi [...], egli scendeva lentamente, sentendosi il sole sulla schiena».<sup>87</sup> Minato il primo pilone, si arrampica «su per l'intelaiatura come un Tarzan sanguinario [...] in una foresta di fili di ferro. Poi [riemersi] alla luce, con il torrente che scrosciava forte sotto a lui».<sup>88</sup> Sotto il ponte «fa freddo come in una cantina»<sup>89</sup> e Robert pensa che «quando si lavora sotto un ponte [...] è pieno di porcherie» mentre «questo è un ponte di sogno. Un dannato ponte di sogno».<sup>90</sup> Si sposta quindi – «si sporse alzando la testa nel sole»<sup>91</sup> – reggendo il filo in una mano, collegando il secondo pilone al primo:

a un tratto si trovò a lavorare solo con il rumore dell'acqua, guardò in basso e la vide ribollire [...]. Mentre girava con le pinze le estremità del filo che teneva a posto le due bombe, vide attraverso l'intelaiatura del ponte il versante verde della montagna illuminato dal sole. Dall'oscurità [...] sotto il ponte, Robert Jordan si protese nel sole sfolgorante e gridò [...]: “Dammi il rotolo grosso di filo”.<sup>92</sup>

---

<sup>84</sup> Ivi, p. 349.

<sup>85</sup> A. JOSEPHS, *For Whom the Bell Tolls. Ernest Hemingway Undiscovered Country*, cit., p. 148.

<sup>86</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., p. 723.

<sup>87</sup> Ivi, p. 722.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> Ivi, p. 724.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Ivi, p. 726.

Robert, dunque, pensa e opera come un chirurgo su di un «ponte di sogno», con sopra la luce del sole e sotto l'oscurità mentre Anselmo, sul ponte, ripensa nel frattempo alla sentinella che ha appena ucciso: «“questa è passata” disse a se stesso “e puoi cercare di fartela perdonare come le altre [...]. Se muori stamattina va tutto bene”». <sup>93</sup> Mentre attende che Robert Jordan finisca di piazzare l'esplosivo, Anselmo, «con l'estremità del filo annodata a cappio nella mano e un altro cappio intorno al polso [...], non era solo e non si sentiva affatto isolato». <sup>94</sup> Il vecchio partigiano, scrive Hemingway, «era tutt'uno con il filo nella mano e tutt'uno con il ponte e tutt'uno con le cariche che l'*Inglés* aveva collocate. Era tutt'uno con l'*Inglés* che lavorava sotto il ponte e tutt'uno con la battaglia e la Repubblica». <sup>95</sup> Anselmo e Robert, alle estremità opposte del ponte, tirano quindi contemporaneamente i due capi del filo, provocando l'esplosione. Anselmo rimane ucciso dai detriti del ponte e Robert, smaltita la rabbia e il dolore per la perdita dell'amico, è ormai prossimo a compiere il passo definitivo verso l'integrazione con l'alterità, liberandosi dal proprio io attraverso una purgazione catartica: «l'importante è di riuscire a vedere di nuovo le cose con gli occhi degli altri, e sbarazzarsi del proprio io [...]. Non ci può essere io. L'io c'è solo per perderlo». <sup>96</sup> Il pensiero di Robert risuona in quello di Maria, che nel frattempo sta pregando per la sua incolumità:

oh per pietà, fate che non gli sia successo niente perché tutto il mio cuore e tutta me stessa sono sul ponte [...]. Ma, Santa Vergine benedetta, riconducilo a me da quel ponte e io farò sempre tutto quello che vorrai. Perché non sono più qui. Io non ci sono più <sup>97</sup>. Io sono soltanto con lui. Abbi cura di lui per me e io sarò lui. <sup>98</sup>

L'ultimo ostacolo che separa i sopravvissuti in fuga dalla libertà è una strada esposta al fuoco del nemico, appostato, come detto, in prossimità del ponte distrutto. L'ultimo ad attraversarla è Robert, il quale si spezza una gamba sotto il peso del cavallo ferito: incapace di procedere, lascia proseguire i compagni apprestandosi a coprirne la fuga. Robert si prepara così al sacrificio finale, sapendo che dopo aver ucciso dovrà

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 731.

<sup>94</sup> Ivi, p. 732.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Ivi, p. 737.

<sup>97</sup> Nell'edizione inglese si legge «there isn't any me», non c'è nessun io.

<sup>98</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., p. 740.

rivolgere l'arma contro se stesso per non finire nelle mani dei franchisti: così aspetta, prono, l'arrivo del nemico. Lotta contro il dolore alla gamba, è terrorizzato all'idea di svenire prima di riuscire a togliersi la vita e nel frattempo si rivolge alla figura ancestrale del nonno, combattente durante la Guerra civile americana. È in questo momento che Robert raggiunge uno stato di quiete: «era completamente *padrone di sé*, adesso, e guardò a lungo tutto. Poi alzò gli occhi al cielo e vide delle grandi nuvole bianche. Appoggiò la palma della mano sugli aghi di pino accanto a sé e toccò la corteccia del tronco di pino che lo riparava».<sup>99</sup> Maria Napolitano Martone, nell'edizione dei Meridiani, sceglie di tradurre con «padrone di sé» il termine «integrated», che sembra rendere con più efficacia il concetto di fusione e completezza raggiunto dal protagonista – «he was completely integrated now»: si tratta di un verbo denso di significato, come ha notato Allen Josephs in *For Whom the Bell Tolls. Ernest Hemingway Undiscovered Country*:

“integrated”: I do not know of another use of that word, certainly non in this sense, in Hemingway's work. *Integrated* [...]: being selfless and giving completely of himself; accepting that he can have had his whole life in seventy hours; believing now in the intuitive along with the rational, the female side of him and the male, the dark along with the light; feeling himself a part of the humanity, bridged to John Donne's *Mankind*; lying on the Spanish earth in touch with nature; sacrificing; saving.<sup>100</sup>

*Per chi suona la campana* si conclude con Robert ormai pronto a morire, e la frase che chiude il romanzo lo descrive pienamente “integrato” con la terra spagnola: «sentiva il cuore battergli contro il terreno coperto d'aghi della pineta».<sup>101</sup> Portando a termine un ampio movimento ciclico, con quest'ultima immagine Hemingway si ricollega così a quella che aveva aperto il romanzo – «il mento poggiato sulle braccia incrociate, l'uomo era disteso sulla terra bruna del bosco coperta d'aghi di pino. Sulla sua testa il vento investiva, soffiando, le cime degli alberi»<sup>102</sup> – passando per la descrizione che introduceva il capitolo finale dedicato all'assalto del ponte: «steso dietro il tronco di un pino, sul versante della collina al di sopra della strada e del ponte, Robert Jordan guardava sorgere

<sup>99</sup> Ivi, p. 767. Corsivo mio.

<sup>100</sup> A. JOSEPHS, *For Whom the Bell Tolls. Ernest Hemingway Undiscovered Country*, cit., p. 153.

<sup>101</sup> E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., p. 768.

<sup>102</sup> Ivi, p. 217.



l'alba [...]; si sentiva grigio dentro, quasi s'illuminasse anche lui lentamente come il cielo prima che sorga il sole». <sup>103</sup>

La ruota completa il suo giro, rimandando all'immagine dei cerchi concentrici che si estendono a partire dal ponte. Nel romanzo è presente infatti una sorta di ciclicità, se è vero che anche i rapporti umani tra Robert Jordan e i componenti del gruppo possono essere visti come un cerchio che gira, una grande ruota che si muove in eterno, come scrive Baker. <sup>104</sup> È lo stesso protagonista a riflettere sull'insieme di cerchi concentrici che attorno al ponte convergono: la notte prima dell'azione decisiva Robert Jordan sta pianificando gli aspetti tecnici della distruzione del ponte <sup>105</sup> e gli sovviene ad un tratto l'immagine di una giostra:

“È come un carosello” pensò Robert Jordan. “Non un carosello che giri veloce, con una musica d'organetto, e i bimbi cavalcano vacche dalle corna dorate, e ci sono dei cerchi da afferrare con dei bastoni [...]. No, non è un carosello di questo genere; sebbene la gente aspetti [...] davanti alla ruota della fortuna mentre gira. Sì, è la stessa gente. Ma questa è un'altra ruota. È come una ruota, che giri in alto e in tondo. Ha già fatto due giri. È una grande ruota obliqua e ogni volta fa tutto il giro e torna al punto da cui si è mossa. Un lato è più alto dell'altro, e nel compiere il suo giro ti solleva in alto e ti riporta poi giù da dove sei partito. E non ci sono nemmeno premi” pensò, “e nessuno salirebbe spontaneamente su quella ruota. Ti ci trovi sopra ogni volta che fai il giro senza aver mai avuto l'intenzione di salirci. Fa un giro soltanto per volta: un giro ampio, ellittico, che ti porta su e poi giù, e ti ritrovi al punto da cui eri partito. <sup>106</sup>

Nel quadrante dei rapporti umani questo carosello può avere dimensioni ridotte, come nel caso dei litigi tra il protagonista e Pablo, un tempo leader del gruppo ma ora schiavo della sua abietta natura brutale e vigliacca, sul quale infatti Robert Jordan dice di non voler più “salire” – «tieniti lontano dalla ruota [...]. [Pablo] ha bevuto ancora. Certamente. Ma ora non salire di nuovo su quella ruota». <sup>107</sup> Oppure può essere tanto ampio quanto la parabola di una vita umana, o l'orbita ellittica di una guerra sanguinosa.

---

<sup>103</sup> Ivi, pp. 716-717.

<sup>104</sup> Cfr. C. BAKER, *Hemingway. Scrittore e artista*, cit., § VI. La grande ruota, pp. 289-293.

<sup>105</sup> «Ora egli era seduto alla tavola, con il taccuino davanti, e studiava tutta la parte tecnica dell'esplosione. Disegnò tre schizzi, fece i suoi calcoli, indicò il sistema di esplosione con due disegni» E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, cit., p. 481.

<sup>106</sup> Ivi, p. 480.

<sup>107</sup> Ivi, p. 482.

In entrambi i casi, ad ogni modo, la giostra riporta sempre e comunque «al punto di partenza» dove «niente è stato sistemato».<sup>108</sup> È questo, infatti, il destino della tragedia spagnola, che dopo tante violenze e spargimenti di sangue non ha di fatto risolto nulla, portando la Spagna al punto di partenza, «vale a dire in una situazione medievale».<sup>109</sup>

#### 1.4 *Il ponte a tre archi*. Conquista

L'importanza strategica di un ponte è enorme, e causarne la distruzione significa infliggere dei danni notevoli al nemico. Tuttavia, proprio a causa della sua importanza strategica, esiste la possibilità che in tempo di guerra un ponte possa anche essere costruito, al fine di agevolare la penetrazione in territorio nemico. Ne sono un esempio i ponti di barche, quelli che Goffredo Parise scriveva di preferire «a qualunque altro ponte in muratura o ferro»,<sup>110</sup> ponti per definizione galleggianti e provvisori realizzati da speciali reparti del genio militare dell'esercito allo scopo di permettere il transito di truppe e mezzi oltre i corsi d'acqua frapposti al nemico. Come i numerosi ponti di barche realizzati sul Tagliamento e il Piave descritti dal personaggio di Frederic Henry durante la ritirata di Caporetto in *Addio alle armi*, i cui antecedenti nella storia possono risalire fino a quel famoso Ponte sull'Ellesponto realizzato da Serse durante le Guerre persiane.<sup>111</sup>

In maniera non dissimile, secondo la prospettiva dello scrittore albanese Ismail Kadare un ponte può essere costruito anche per portare sopraffazione e sventura, trasformandosi in un simbolo di sottomissione, territoriale e culturale: è quanto emerge nel romanzo *Il ponte a tre archi*, dove il pensiero dell'autore è volto a descrivere i contorni psicologici dell'invasione ottomana dell'Albania – considerata da Kadare come un episodio traumatico che ha determinato la vittoria del misticismo sulla ragione – garantita con l'inganno proprio grazie alla costruzione di un ponte.<sup>112</sup>

A differenza dell'Europa centrale e occidentale, ricordava Marc Bloch, dove dopo l'anno Mille le influenze esterne cessarono di sconvolgerne la struttura sociale, politica ed economica, in Europa orientale queste continuarono per secoli:

---

<sup>108</sup> Ivi, p. 480.

<sup>109</sup> C. BAKER, *Hemingway. Scrittore e artista*, cit., p. 293.

<sup>110</sup> G. PARISE, *Prefazione a Una terra ricca di memorie. Noventa di Piave*, Noventa di Piave, edizione a cura dell'amministrazione comunale, 1980, p.12.

<sup>111</sup> Cfr. *supra*, Seconda parte. Ponti orizzontali, cap. 1.4.

<sup>112</sup> Per una diversa lettura del romanzo di Kadare cfr. A. G. CASSANI, *Distuggere i ponti? Note su due romanzi di Ismail Kadaré e Carlo Repetti*, «Horizonte. Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea», 3, 2018, pp. 26-59.

Sino allora, le distruzioni da parte di orde venute dal di fuori e le grandi convulsioni di popoli avevano veramente formato la trama della storia dell'Occidente, come del resto del mondo. D'ora innanzi l'Occidente ne sarà esente: a differenza, o quasi, dal resto del mondo. Né i Mongoli né i Turchi più tardi fecero qualcosa di più che sfiorarne le frontiere. Esso ebbe certamente le sue discordie, ma in un vaso chiuso. Donde la possibilità di una molto più regolare evoluzione culturale e sociale, senza la frattura di attacchi esterni né di estranei afflussi umani [...] si osservi soprattutto l'Europa orientale, corsa, sino ai tempi moderni, dai popoli della steppa e dai Turchi.<sup>113</sup>

È proprio la «frattura» rappresentata dell'invasione ottomana ad essere analizzata da Kadare in termini catastrofici ne *Il ponte a tre archi*, se è vero che, come è stato osservato, secondo l'autore «alle conquiste turche e al socialismo sarebbero da ascrivere le peggiori disgrazie dell'Albania».<sup>114</sup> Ne *I tamburi della pioggia* per esempio, romanzo in cui l'autore rappresenta le figure dei turchi come una moltitudine caotica e informe, portatrice di caos, a cui Kadare contrappone la rettitudine e la fermezza albanese,<sup>115</sup> così si esprimevano le truppe del condottiero Giorgio Castriota assediate dai turchi:

Ai nostri piedi avevamo l'Asia con tutto il suo misticismo e la sua barbarie. Contemplammo quel mare scuro pensando che era quello il loro mondo, il loro concetto dell'esistenza, che essi volevano imporci contemporaneamente alle catene della schiavitù.<sup>116</sup>

Si tratta di un cupo pessimismo che Kadare ha rivelato in maniera sistematica in diversi romanzi, ma è un'inclinazione che permea in particolare proprio *Il ponte a tre archi*, dove la costruzione prima e la presenza poi di un ponte «scuro e severo»<sup>117</sup> viene costantemente associata al presagio di una minaccia. Inoltre, come si vedrà, *Il ponte a tre archi* fornisce anche una lettura allegorica della realtà albanese al tempo della dittatura

---

<sup>113</sup> M. BLOCH, *La società feudale*, traduzione italiana di Bianca Maria Cremonesi, Torino, Einaudi, 1949, p. 107.

<sup>114</sup> G. BELLINGERI, *Sui «turcismi» di Ismael Kadare, in forma di lettera all'autore*, in A. SCARSELLA (a cura di), *Leggere Kadare. Critica Ricezione Bibliografia*, Milano, Biblion Edizioni, 2008, pp. 95-104, p. 96.

<sup>115</sup> Cfr. *ivi*, pp. 98-100.

<sup>116</sup> I. KADARE, *I tamburi della pioggia*, traduzione italiana di Augusto Donaudy, Milano, Longanesi, 1981, p. 57.

<sup>117</sup> I. KADARE, *Il ponte a tre archi*, traduzione italiana di Francesco Bruno, Milano, Longanesi, 2002, p. 131.

comunista del generale Enver Hoxha: il romanzo infatti può essere interpretato assecondando una duplice prospettiva, che si snoda lungo una traccia storica e una allegorica. Peter Morgan ha scritto a proposito di un “double coding”:

Viewed from one angle Kadare’s text appears to be historical, a representation of the Balkan edge of the transitional world of fourteenth-century Europe; viewed from another angle it is shot through with references to the post-war communist Albania [...]. The romantic nationalism of the bridge as symbol, the presentation of Albania as the victim of imperialist powers, the threat of the Ottomans and the references to industrial sabotage echoing accusations made at the time of the Soviet and the Chinese withdrawals, can all be read allegorically as references to the writer’s present.<sup>118</sup>

Ne *Il ponte a tre archi* gli eventi fondativi della storia albanese si presentano come la «concreta preistoria del presente»,<sup>119</sup> perché, come scrive Kadare, l’Albania descritta nel romanzo «n’était pas sans lien avec l’actuelle, la tragique, dans laquelle je vivais. Ainsi, les pierres dont est construit ce pont medieval sont d’époque [...] alors que l’angoisse et la terreur, elles, sont de l’ère communiste».<sup>120</sup> Secondo Kadare

nul doute que l’Orient a contribué à faire le malheur de son pays en l’arrachant à l’Europe et en l’éloignant de la culture grecque. Ce thème est récurrent dans l’oeuvre de l’écrivain qui rapproche l’Empire ottoman, d’une part des grandes tyrannies orientales de l’Antiquité égyptienne, perse, hittite et assyro-babylonienne, et d’autre part, des communismes stalinien et maoïste, regardés comme des despotismes asiatiques.<sup>121</sup>

Dopo la svolta autoritaria ispirata alla Rivoluzione Culturale cinese, con la messa al bando e la persecuzione degli antichi costumi e delle tradizioni religiose albanesi Kadare si ripropone di scrivere un romanzo per preservare la memoria di un’Albania che la dittatura comunista cercava al contrario di cancellare:

---

<sup>118</sup> P. MORGAN, *Ismail Kadare. The Writer and the Dictatorship 1957-1990*, Oxford, Legenda, 2010, p. 203.

<sup>119</sup> G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, introduzione di Cesare Cases, traduzione italiana di Eraldo Arnaud, Torino, Einaudi, 1965, p. 412.

<sup>120</sup> I. KADARE, *Dialogue avec Alain Bosquet*, Paris, Fayard, 1995, p. 62.

<sup>121</sup> J. P. CHAMPSEIX, *Un pont dans la tourmente balkanique. Ivo Andric et Ismail Kadare*, «Revue de littérature comparée», 305, 2003, pp. 49-60, pp. 57-58.

L'Albanie se défaisait sous nos yeux. Telle une icône vermoulue, elle vieillissait jour après jour, se défigurait, s'étiolait. S'il me restait encore quelque bonne raison d'être écrivain... la seule, la première et la dernière raison était celle-là: essayer de restaurer l'icône. Pour que les générations à venir, quand elles gratteraient le vernis de cette époque sans merci, redécouvrent l'image intacte.<sup>122</sup>

Questo proposito politico dell'autore si sovrappone ad un altro intento: quello di competere con il celebre Andrić. Come attesta lo stesso titolo del romanzo, l'autore albanese è infatti perfettamente a conoscenza de *Il ponte sulla Drina*; inoltre, al pari dell'autore bosniaco, Kadare utilizza il medesimo motivo del sacrificio e dell'immuramento della vittima all'interno di un pilastro del ponte presente nella *Zidanje Skadra*. Ne *Il crepuscolo degli dei della steppa*, per esempio, Kadare evoca il romanzo di Andrić, dicendosi persuaso del fatto che la variante albanese sia la più antica e la meglio riuscita:

era il momento giusto di raccontarle l'altra leggenda, quella della murata viva nel ponte, della quale, come dell'altra, esistevano varianti presso tutti i popoli balcanici. Era proprio una di quelle varianti, quella bosniaca, che Ivo Andrić aveva scelto come sfondo al suo romanzo *Il ponte sulla Drina*, con cui aveva vinto il Premio Nobel. Da buon balcanico mi piaceva molto quel libro, eppure ero convinto che [...] la variante albanese, che era anche la più antica, fosse senza dubbio la più bella.<sup>123</sup>

Tuttavia, è proprio l'uso che i due autori fanno della leggenda dell'immuramento a misurare la distanza che ne separa gli intenti, determinando il diverso significato del ponte al centro dei rispettivi romanzi. Secondo Andrić la leggenda rappresenta un mezzo per semplificare il passato al fine di conservarne una traccia nella memoria collettiva, poco

---

<sup>122</sup> I. KADARE, *Le Poids de la Croix*, Paris, Fayard, 1991, p. 401.

<sup>123</sup> I. KADARE, *Il crepuscolo degli dei della steppa*, traduzione italiana di Mario Varca, Roma, Fandango, 2009, pp. 26-27. Ne *Il ponte a tre archi* il narratore sostiene qualcosa di simile evidenziando all'interno della leggenda il motivo della "bessa", il particolare senso dell'onore specifico della cultura albanese, per sconfessarne l'origine slava: «il motivo della *bessa* confermava, secondo i nostri monaci, la paternità albanese della ballata [...]. Nella versione slava della ballata, e precisamente alle parole "violarono la *bessa*", corrispondevano i termini *vjeru pogazio*, ovvero "hanno violato la religione", la "credenza", ciò che, nel contesto, non ha alcun senso ed è da imputare a una traduzione erronea della parola albanese *bessa*» I. KADARE, *Il ponte a tre archi*, cit., pp. 118-119.

accorta alla salvaguardia della tradizione folclorica.<sup>124</sup> Al contrario in Kadare l'uso della leggenda rappresenta un procedimento più complesso, attraverso il quale l'autore intende mettere in luce le dinamiche di potere che di essa si servono per imporre la propria egemonia politica e culturale. In un noto discorso del 1965, Hoxha aveva paragonato gli "eroici" costruttori degli impianti industriali e delle nuove infrastrutture socialiste ai manovali sacrificati «in our beautiful legends about the building of bridges and castles».<sup>125</sup> Secondo la retorica di Hoxha, leggende come la *Zidanje Skadra* costituivano le basi della letteratura moderna, oltre che dell'identità albanese, prestandosi a legittimare il sacrificio dell'uomo nel nome della causa politica: è proprio il meccanismo che Kadare intende disattivare attraverso *Il ponte a tre archi*, in cui la leggenda fondativa rappresenta qualcosa di più ambiguo:

Dans ce récit, j'ai principalement traité du vieux thème du sacrifice. Cela a été l'un des thèmes fondamentaux de la propagande communiste: le sacrifice au nom de l'avenir! Il justifiait tout: la pauvreté, l'ennui, et surtout l'oppression. Là, j'ai décrit un sacrifice qui n'était en fait qu'un meurtre prémédité, par conséquent un crime.<sup>126</sup>

*Il ponte a tre archi* è la narrazione in forma di cronaca ad opera del monaco cattolico Gjon, il quale riporta gli eventi al tempo delle prime incursioni ottomane in Albania. È il 1377, data che precede di un decennio la famosa Battaglia della Piana dei Merli che segnerà la pesante sconfitta degli eserciti cristiani e la conseguente penetrazione ottomana nella penisola balcanica. Si tratta di un periodo storico particolarmente delicato per Kadare: secondo l'autore infatti la seconda metà del XIV secolo ha rappresentato un'occasione mancata di coalizione per il popolo albanese, che invece di collaborare nello sforzo di costruire un'identità comune ha preferito sabotare i propri interessi cedendo alla

---

<sup>124</sup> «Il popolo ha scarsa memoria e tramanda solo quello che riesce a capire e a trasformare in leggenda. Tutto il resto gli passa accanto senza lasciare tracce profonde, con la muta indifferenza degli anonimi fenomeni naturali, senza colpire la sua fantasia e senza restare nel suo ricordo» I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, cit., p. 591. J. P. CHAMPSEIX, *Un pont dans la tourmente balkanique. Ivo Andric et Ismail Kadare*, cit., pp. 54-55.

<sup>125</sup> E. HOXHA, *Literature and the Arts Should Serve to Temper People with Class Consciousness for the Construction of Socialism*, closing speech delivered at the 15th Plenum of the CC of the PLA, 26 October 1965, in ID., *Selected Works. 1960-1965*, vol. III, Tirana, Nëntori Publishing House, 1980, p. 837. Citato in P. MORGAN, *Ismail Kadare. The Writer and the Dictatorship 1957-1990*, cit., p. 193.

<sup>126</sup> I. KADARE, *Dialogue avec Alain Bosquet*, cit., p. 62.

pressione esterna dell'Impero ottomano.<sup>127</sup> Al centro della cronaca redatta dal monaco Gjon c'è la costruzione di un ponte, che proprio di questa mancata occasione di coalizione nazionale diventa causa: costruito sulla scia degli attacchi ottomani nei Balcani, più che unire il ponte di Kadare *separa* due civiltà, è un ponte attraverso cui l'Asia penetra nell'Europa balcanica, soggiogandola.<sup>128</sup>

Myth of the bridge permeates the subsequent events, it is the main axis, and messages that come from the sacrifice in the bridge and “calamity” it foretells are a proclamation through which History of Arbëria (Albania) is decoded while it is opposite to the Asian apocalypse that risks its being.<sup>129</sup>

«All'inizio di marzo dell'anno 1377»,<sup>130</sup> racconta Gjon, un «viandante ignoto a chiunque nella regione»<sup>131</sup> soffre di un improvviso attacco epilettico sulle rive del fiume Ujana, e un indovino profetizza che questo sia il segno per la costruzione di un ponte:

«È un presagio dall'alto», disse qualcuno nel gruppo. Era un uomo magro che, quando più tardi gli domandarono quale fosse il suo mestiere, dichiarò di essere un veggente girovago. «E cosa dovrebbe annunciare, secondo te?» [...]. «È un segno dell'Onnipotente, e ci annuncia che qui, su queste acque, bisogna costruire un ponte».<sup>132</sup>

Per una sospetta coincidenza, poco tempo dopo giunge in paese una delegazione straniera che si propone di costruire il ponte: la delegazione è al soldo di ricchi interessi commerciali, e la costruzione del ponte sembra essere parte di un progetto più ampio interessato a cambiare l'aspetto di quei territori. Il monaco Gjon è chiamato dal signore di quelle terre, il conte Stres di Gjika, a fare da interprete per gli stranieri, i quali parlano

---

<sup>127</sup> P. MORGAN, *Ismail Kadare. The Writer and the Dictatorship 1957-1990*, cit., p. 198. Cfr. anche A. DUCCELLIER, *L'Albanie entre Byzance et Venise, Xe-XVe siècles*, London, Variorum Reprints, 1987, in particolare il capitolo “Genesis and Failure of the Albanian State in the Fourteenth and Fifteenth Centuries”, pp. 3-22.

<sup>128</sup> G. ZELA, *Myth and History in the “The Three-Arched Bridge” and “The Bridge on the Drina” of Ismail Kadare and Ivo Andric*, «Academic Journal of Interdisciplinary Studies», vol. 5, n. 3, December 2016, pp. 193-197, p. 196.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> I. KADARE, *Il ponte a tre archi*, cit., p. 11.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ivi*, pp. 15-16.

una «lingua sfasciata»<sup>133</sup> «davvero infernale»;<sup>134</sup> nonostante il conte sia vincolato ad un contratto con i proprietari di “Traghetti e Zattere”, responsabile del guado del fiume,<sup>135</sup> accetta la proposta degli stranieri e concede loro di cominciare i lavori. A partire da questo momento la tensione alla base del romanzo comincia a crescere, di pari passo con le «notizie inquietanti»<sup>136</sup> che giungono dai confini e che riportano la rapida espansione ottomana nei territori bizantini. Percependo un disastro imminente anche a causa dei continui danneggiamenti che nottetempo affliggono la struttura del ponte, il monaco Gjon è turbato al punto di leggere nel ponte un presagio di sventura e morte: «Intorno a noi, voglio dire in tutto quello che circondava la costruzione di quel ponte maledetto, prendeva corpo un cupo presentimento. Tutti erano come in attesa di qualcosa».<sup>137</sup> La sensazione è aggravata anche a causa della circolazione di «ballate di cattivo augurio»<sup>138</sup> che cominciano a diffondere la leggenda delle divinità acquatiche che presto si sarebbero vendicate del ponte: «Dicevano difatti che le naiadi e le ninfe non avrebbero dimenticato l’offesa di cui erano state oggetto. La loro vendetta poteva tardare, ma non sarebbe mancata».<sup>139</sup> A causa dell’azione manipolatrice di uno studioso di folclore incaricato dall’Impero ottomano di raccogliere le leggende locali per orientare a proprio vantaggio l’opinione degli abitanti, in risposta alle ballate sulle divinità acquatiche comincia a diffondersi una versione alterata della *Zidanje Skadra*:

Non appena ebbi udito i primi versi della ballata, mi convinsi che egli doveva aver avuto una parte nella sua elaborazione. La ballata era stata modificata. Non si trattava più di tre fratelli che costruivano il muro di un castello, ma di decine di muratori che costruivano un ponte. Tutto il lavoro compiuto durante il giorno veniva distrutto di notte dagli spiriti delle acque. Il ponte esigeva un sacrificio.<sup>140</sup>

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 102.

<sup>134</sup> Ivi, p. 17.

<sup>135</sup> «Questa pratica aveva avuto inizio dieci anni prima, durante l’inverno del 1367, quando tutti i traghetti di fiumi, golfi e laghi erano stati acquistati da uno strano uomo, giunto da chissà dove, di cui nessuno conosceva il nome e di cui si diceva che non ne possedesse altro se non quello di “Traghetti e Zattere”» ivi, p. 12.

<sup>136</sup> Ivi, p. 137.

<sup>137</sup> Ivi, p. 141.

<sup>138</sup> Ivi, p. 75.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> Ivi, pp. 134-135.



«La ballata – scrive nelle sue memorie il monaco Gjon – lasciava presagire soltanto sangue».<sup>141</sup> Del resto per lo stesso Kadare le grandi costruzioni ad opera dell'uomo – presenti anche nei titoli di altri suoi romanzi – sono associate inevitabilmente all'omicidio: così la spia turca che agisce sotto copertura come studioso di folclore confida al monaco che

«[...] In effetti, i grandi edifici somigliano tutti a dei delitti e, inversamente, i delitti hanno qualcosa in comune con le costruzioni...»  
Si mise a ridere. «Per quel che mi riguarda, io non ci vedo grandi differenze. Ogni volta che mi trovo davanti a un colonnato, mi sembra di scorgere degli schizzi di sangue sul marmo, e una persona assassinata può benissimo tener luogo di cattedrale...».<sup>142</sup>

Secondo Gjon dall'Impero ottomano erano giunte in incognita delle persone «per compiere sotto i nostri occhi un atto di cui [...] non si poteva ancora dire in che cosa consistesse veramente, se in un lavoro di costruzione o in un delitto».<sup>143</sup> I tempi non sono ancora maturi per comprendere quale dei due atti – costruire un ponte o uccidere un uomo – avrebbe segnato di più la terra albanese, e «Soltanto in seguito si sarebbe scoperto quale si sarebbe rivelato essenziale nell'edificazione dell'opera, se il lavoro vero e proprio di costruzione oppure il delitto, che tutto sommato avrebbe fornito soltanto l'impalcatura dell'altro e ne sarebbe stato il vero fondatore».<sup>144</sup>

Secondo Kadare la realizzazione del ponte rappresenta una catastrofe dalle conseguenze irreversibili per l'Albania, un terremoto politico e culturale, e anche in questo caso il significato che l'autore attribuisce alla costruzione del ponte si misura nello scarto rispetto al romanzo de *Il ponte sulla Drina*. Con Andrić il ponte era interpretato come il simbolo della fusione di due mondi diversi, quello orientale e quello occidentale:

Initially crushed by the Ottomans, who ruled for half a millennium by violating Bosnian freedom without considering the economic problems of this land; subject to the Austrians, bearer of a feeble, corrupted and corrupting moral, the inhabitants of Visegrad adapted to this instability of the time maintaining a personal ethos and, at the same time, welcoming the values and ways of life that one or the other invaders

---

<sup>141</sup> Ivi, p. 136.

<sup>142</sup> Ivi, pp. 122-123.

<sup>143</sup> Ivi, p. 159.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

carried with them. Namely this “adaptation”, this assimilation is that dark omen that the narrator gets across while in “The Three-Arched Bridge”, adaptation is seen as the beginning of a devastating havoc in the soul of “Arbëria”, the essence of her being.<sup>145</sup>

Dopo la sua costruzione «un’orrenda figura si profila all’orizzonte: lo Stato turco [...], [ed] ecco che di colpo, senza rendercene conto, furtivamente, come in un incubo, una mattina ci siamo trovati accanto l’impero degli ottomani».<sup>146</sup> Il ponte funziona come un vero e proprio cavallo di troia,<sup>147</sup> simboleggiando la duplice intrusione di una realtà commerciale da un lato<sup>148</sup> e quella dell’Impero ottomano dall’altro, che si fa così avanti sotto mentite spoglie, confondendo gli eventi: è a questo scopo che le leggende diventano funzionali, una volta manipolate, al perseguimento del potere, ed è il motivo per cui il monaco Gjon, non potendo contrastare tale potere ormai destinato a penetrare l’Albania, deciderà di raccontarne la storia:

*Io, Gjon il monaco, figlio di Giorg Ukshama, sapendo che nulla v’ha di scritto in nostra lingua intorno allo ponte sull’Uyana maledetta, e dandosi inoltre che a proposito del suddetto continuano a diffondersi leggende e voci infondate, ora che la sua costruzione è giunta al termine e che esso è stato per giunta bagnato due volte di sangue alle fondamenta e al colmo, ho deciso di scriverne la storia.*<sup>149</sup>

Il redattore della cronaca, con sgomento, comincia infatti a rendersi conto che la leggenda dell’immuramento che circola attorno alla costruzione del ponte viene in realtà manipolata e contesa, per profitto e volontà prevaricatrice, dalla compagnia “Traghetti e zattere” e dai costruttori di ponti, questi ultimi al soldo dell’Impero ottomano: «Nel loro duello feroce, i due avversari si erano serviti dell’antica leggenda. I primi, grazie a essa, avevano fomentato la distruzione del ponte. I secondi, con lo stesso mezzo, avevano

---

<sup>145</sup> G. ZELA, *Myth and History in the “The Three-Arched Bridge” and “The Bridge on the Drina” of Ismail Kadare and Ivo Andric*, cit., pp. 196-197.

<sup>146</sup> I. KADARE, *Il ponte a tre archi*, cit., p. 8.

<sup>147</sup> J. P. CHAMPSEIX, *Un pont dans la tourmente balkanique. Ivo Andric et Ismail Kadare*, cit., p. 54.

<sup>148</sup> Negli interessi economici degli uomini senza nome a capo della costruzione del ponte si potrebbe cogliere un riferimento alle dinamiche capitalistiche coeve all’autore. Scrive l’autore nel romanzo che «il loro padrone non era né barone né duca né principe, ma era un uomo ricco che aveva acquistato di recente le vecchie miniere di bitume, abbandonate fin dai tempi dei Romani, assieme alla maggior parte della strada, altrettanto antica, avendo egli intenzione di asfaltarla. Non aveva titoli, dissero, ma aveva denaro» I. KADARE, *Il ponte a tre archi*, cit., p. 19.

<sup>149</sup> Ivi, p. 7.

ordito il delitto».<sup>150</sup> Il tutto ai danni degli ingenui albanesi che vengono ingannati, incapaci di comprendere «quanto aveva[n]o sott'occhio: degli archi di pietra, della calce o del sangue»:<sup>151</sup>

Come che fosse, che le cose fossero andate in un modo o nell'altro, restava il fatto che i costruttori del ponte avevano ucciso a sangue freddo Murrash Zenebishe e poi lo avevano murato. Il delitto aveva un solo movente: diffondere il terrore. Avevano calcolato bene tutto [...]. Si erano dedicati a questo compito quando né il ponte né il suo progetto esistevano ancora, inviando un uomo che aveva finto d'essere colpito da epilessia sulla sponda dell'Uyana maledetta. Allora non c'erano né ponte né disegni del ponte, soltanto quel male. Esso aveva aperto la strada. Era naturale che la morte lo avesse seguito da presso.<sup>152</sup>

È riproducendo la storia dei Balcani che la figura del ponte a tre archi rappresenta un simbolo nefasto per Kadare,<sup>153</sup> che della storia ha una visione cupa e secondo cui il destino dell'Albania è stato determinato dalla sua posizione geografica; che il ponte sia il simbolo dell'Albania occupata da potenze nemiche appare già implicito nella sua struttura, nel momento in cui i tre archi sembrano rappresentare le tre epoche di dominazione straniera in terra albanese: rispettivamente quella romana, bizantina e ottomana.<sup>154</sup> Perciò il ponte si presta a tutti gli effetti a riflettere l'immagine di modernizzazione e progresso portate da potenze straniere in una terra che hanno occupato per secoli ma nella quale non sono mai riuscite a consolidarsi, a causa della frammentazione feudale albanese, delle condizioni sociali arretrate e della posizione periferica dell'Albania. Il ponte è il progresso, ma al tempo stesso anche schiavitù e asservimento; è idealmente un simbolo di transito, di commercio e comunicazione, ma in realtà si presta ad aprire una strada all'espansionismo imperialista ottomano, alla guerra, e, per l'appunto, all'omicidio:

In fondo, era l'esecuzione di un delitto che aleggiava nell'aria da un pezzo. Noi eravamo tutti impiastricciati del sangue che ne era sgorgato,

---

<sup>150</sup> Ivi, pp. 158-159.

<sup>151</sup> Ivi, p. 160.

<sup>152</sup> Ivi, p. 158.

<sup>153</sup> Per questo in *Invitation à l'atelier de l'écrivain* Kadare scriveva di «un seul pont: celui aux trois arches, d'où irradie toujours le malheur» I. KADARE, *Invitation à l'atelier de l'écrivain*, Paris, Fayard, 1991, p. 246.

<sup>154</sup> P. MORGAN, *Ismail Kadare. The Writer and the Dictatorship 1957-1990*, cit., p. 198.

e le urla di orrore che avrebbe dovuto suscitare erano già spente. Il lungo duello tra acquatici e terrestri si era concluso con la vittoria degli ultimi. «Non tentate di nuocerci perché andrete incontro alla morte». Tale il grido che si levava dal primo arco del ponte.<sup>155</sup>

Così, «con la più grande naturalezza»,<sup>156</sup> comincia a farsi largo tra la popolazione l'idea che un sacrificio propiziatorio sarebbe stato una conseguenza logica alle azioni demolitrici delle divinità acquatiche, unica garanzia per la buona riuscita dei lavori di costruzione del ponte. Al culmine della tensione un uomo verrà ucciso e immurato nel ponte, da dove potrà assistere, con il viso lasciato libero dalla calce, alla scomparsa del suo popolo,<sup>157</sup> perché per Kadare sarà l'unico nel suo sudario di calce a rimanere quello che era: un albanese. Quello di Murrash Zenebishe – questo il nome dell'uomo immurato – diventa il sacrificio dell'intera comunità albanese: l'uomo è descritto come una persona comune: «Si sarebbe stentato a trovare tra la gente comune qualcuno meno singolare di lui. Il suo aspetto, la sua taglia, la sua stessa vita erano comuni fino alla caricatura».<sup>158</sup> Tutti gli altri dovranno invece affrontare il progressivo cambiamento culturale e sociale sottomettendosi all'Impero ottomano, perdendo la propria identità:

il proprietario dei ponti e delle carreggiate comprò il tratto di strada che attraversava i possedimenti del nostro signore [...], quella via che una volta si chiamava via Ignazia e oggi porta il nome di Strada dei Balcani, dal termine con cui i turchi hanno battezzato di recente l'insieme della penisola e che deriva da una parola con cui, nella loro lingua, designano la *montagna*. Più ancora che per il disegno degli ottomani di radunare sotto un solo appellativo le contrade e i popoli della penisola come per impadronirsene più facilmente in seguito, ero stato colpito dalla facilità con cui noi tutti ci eravamo rassegnati a quella nuova denominazione. Ho sempre temuto che si trattasse di un cattivo presagio, e devo confessare che oggi vedo le cose ancora più nere.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> I. KADARE, *Il ponte a tre archi*, cit., pp. 156-157.

<sup>156</sup> Ivi, p. 141.

<sup>157</sup> «“Murrash Zenebishe”, ripetei, “tu che sei morto prima di me, ma che vivrai più a lungo di me...”» ivi, p. 232.

<sup>158</sup> Ivi, p. 146.

<sup>159</sup> Ivi, p. 35. Il senso di oppressione spinge Kadare, tramite il monaco Gjon, a denunciare proprio il mutamento linguistico in atto: «Oggi le nostre due lingue, albanese e greco, sono entrambe minacciate dalla lingua turca come da una nuvola nera [...]. La guerra tra le lingue non è meno tragica della guerra tra gli uomini» [...]. La lingua turca, con il suo noto suffisso *lik*, [...] grava su di noi come una mazza tremenda» ivi, p. 94.

Al termine del romanzo, in seguito al sanguinoso tentativo di oltrepassare il ponte da parte delle avanguardie dell'esercito ottomano – un incidente dopo il quale «il tempo non [sarà] più uno. C'erano il tempo prima e il tempo dopo l'incidente» –,<sup>160</sup> il monaco si interroga sul futuro del suo paese e Kadare, attraverso la sua preoccupazione, rievoca quello che ai suoi occhi rappresenta il dramma storico albanese:

«Come ti trasformerai in Asia, tu che sei così bella, o mia Arberia?». I miei occhi si velarono e [...] ebbi l'impressione di contemplare, sotto quel bagno di luna, intere pianure inondate di sangue e montagne ridotte in polvere. Vedevo le orde turche piangere il mondo per stendervi sopra lo spazio islamico. Vedevo i fuochi e la cenere, i resti calcinati degli uomini e delle cronache. E la nostra musica, e la nostra danza, e i nostri costumi e la nostra lingua imponente che scavalcava le montagne, inseguita da quell'orrendo *lik* che evoca la coda di un rettile. La nostra lingua albanese, rifugiata nei monti tra il rombo del tuono, le valanghe e i ruggiti che la importunavano, mentre le pianure in basso restavano mute. E, soprattutto, quelle tenebre che cadevano con le loro ore centenarie.<sup>161</sup>

Se *Il ponte sulla Drina* aveva mostrato la possibilità di una convivenza pacifica tra le comunità, tra cristiani, ebrei e musulmani, e il ponte incarnava l'equilibrio e la conciliazione di forze contrapposte, ne *Il ponte a tre archi* al contrario la costruzione del ponte per motivi espansionistici provoca materialmente la deriva della regione balcanica verso Oriente, agendo in maniera antitetica rispetto alla propria funzione, instaurando una barriera invece di creare un punto di raccordo tra spazi naturalmente vicini tra loro.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 227.

<sup>161</sup> Ivi, p. 232.

<sup>162</sup> J. P. CHAMPSEIX, *Un pont dans la tourmente balkanique. Ivo Andric et Ismail Kadare*, cit., p. 58.



## 2.

### *NEROBEFEHL*. RIMOZIONE

Che il ponte, con la sua presenza, possa essere utilizzato per rappresentare simbolicamente l'ago della bilancia tra la vita e la morte di una identità, individuale o collettiva, e che le condizioni di pace e i contesti di guerra determinino rispettivamente, senza alternative, la sua salvaguardia e la sua distruzione, sono aspetti che sono già stati affrontati in questa seconda sezione della tesi. In questo capitolo verrà invece indagata la motivazione che può risiedere alla base della distruzione volontaria e programmata di un ponte; l'ipotesi è che questa distruzione abbia a che fare da un lato con un processo di rimozione determinato da una condizione clinica di nevrosi, e dall'altro con una particolare formazione identitaria del soggetto che agisce rimuovendo il simbolo del ponte, entrambi aspetti determinanti nell'impedire il contatto con l'alterità. Come si vedrà queste due condizioni di partenza possono convergere nella figura di Adolf Hitler, intenzionato, sul finire della guerra, a perpetrare la distruzione di ogni ponte presente sul territorio del Reich.

L'ordine di distruzione del 19 marzo 1945, il cosiddetto *Decreto Nerone* emanato da Hitler di fronte all'inarrestabile avanzata sovietica ormai a pochi chilometri da Berlino, doveva essere applicato in maniera folle alla demolizione di tutte le strutture produttive, di comunicazione e trasporto della Germania: ogni linea ferroviaria, ponte, fabbrica o miniera doveva essere distrutto. Inoltre, «a nessun tedesco [...] doveva essere consentito di risiedere in zone occupate dal nemico».<sup>1</sup> Allo scopo di creare un «vero e proprio deserto sociale»,<sup>2</sup> ogni cosa doveva essere distrutta:

---

<sup>1</sup> A. SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, traduzione di Enrichetta e Quirino Maffi, Milano, Mondadori, 1971, p. 522. «In quelle zone sarebbero stati distrutti completamente non solo gli impianti industriali, le fonti di erogazione del gas, dell'acqua e dell'energia elettrica, le centrali telefoniche ecc., ma anche tutto ciò che è più strettamente necessario alla civile sopravvivenza: tutta la documentazione annonaria, tutti gli atti di stato civile e anagrafici, tutta la contabilità bancaria; sarebbero state annientate tutte le scorte alimentari, bruciate tutte le fattorie, ucciso tutto il bestiame. Perfino delle opere d'arte salvatesi dai bombardamenti aerei non doveva rimanere traccia: i monumenti, i castelli, le chiese, i teatri erano parimenti destinati alla distruzione» *Ibidem*.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

tutti i ponti, tutti i binari, tutte le cabine di blocco, tutti gli impianti tecnici delle stazioni di smistamento, tutte le attrezzature delle fabbriche e delle officine, e le dighe, e le chiuse, e i bacini di sollevamento delle navi lungo le nostre vie d'acqua. Dovevano essere distrutti in pari tempo tutti i locomotori, i vagoni passeggeri e merci, le navi e i barconi da carico. Le navi affondate nei porti e nei fiumi avrebbero creato gravi intralci al traffico. Si doveva far ricorso a munizioni d'ogni genere e tipo; incendiare e, quando non si poteva ridurre tutto in frantumi, distruggere almeno le parti importanti.<sup>3</sup>

Si tratta di una vera e propria fobia da contatto con il nemico, una reazione del tutto asimmetrica rispetto alle conseguenze che questa avrebbe comportato, decretando di fatto la morte della nazione tedesca: è infatti evidente la notevole sproporzione tra queste misure, i loro effetti devastanti sul piano economico, politico e sociale e l'ormai prossima sconfitta della Germania, che nessun tipo di intervento avrebbe potuto impedire. Quella di Hitler si presenta dunque come una reazione estrema e angosciata di difesa dei propri confini per evitare a tutti i costi un contatto con l'alterità: «nulla l'uomo teme di più che essere toccato dall'ignoto»,<sup>4</sup> scriveva Elias Canetti in *Massa e potere*:

tutto questo groviglio di reazioni psichiche intorno all'essere toccati da qualcosa di estraneo, nella loro labilità e suscettibilità estreme, ci conferma che si tratta qui di qualcosa di molto profondo, sempre desto e sempre insidioso: di qualcosa che non lascia più l'uomo da quando egli ha stabilito i confini della sua stessa persona.<sup>5</sup>

Come si vedrà, saranno in particolare i ponti ad essere oggetto della volontà distruttrice di Hitler. Del loro ruolo strategico si è già scritto, e la distruzione di un ponte in tempo di guerra può quindi essere considerata come una conseguenza logica in ottica militare. Tuttavia, nel caso del tipo di distruzione determinato dal decreto emanato da Hitler, ad emergere con forza è piuttosto una pulsione di morte apparentemente immotivata che dimostra la tendenza autodistruttiva che ha segnato gli ultimi momenti di vita di Hitler e del Terzo Reich, accentuatasi con l'approssimarsi della sconfitta.<sup>6</sup> La scelta tutt'altro che casuale di Hitler di percorrere volontariamente questo vicolo cieco

---

<sup>3</sup> Ivi, pp. 583-584.

<sup>4</sup> E. CANETTI, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981, p. 17.

<sup>5</sup> Ivi, p. 18.

<sup>6</sup> «Non si facciano alcuna illusione. Non c'è ritorno. Non c'è che andare avanti. I ponti alle nostre spalle sono tagliati» A. SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 384.



sembra il frutto di un comportamento illogico di lunga data, come già Joseph Goebbels non mancava indirettamente di dimostrare in un articolo del 14 novembre 1943 pubblicato sul settimanale *Das Reich*: «Per quanto ci riguarda, abbiamo rotto i ponti dietro di noi. Non possiamo continuare, ma non vogliamo nemmeno tornare più indietro. Siamo stati costretti e siamo determinati. La nostra decisione sarà ripagata alla fine».<sup>7</sup>

## 2.1 Speer e Osnabrugge

Il particolare accanimento di Hitler nei confronti dei ponti attraverso il decreto del 19 marzo del 1945 viene approfondito nel libro delle *Memorie del Terzo Reich* di Albert Speer, architetto e ministro degli armamenti del Führer. L'autore scrive a proposito che «su di un punto solo egli [Hitler] era assolutamente inflessibile: la distruzione [...] dei ponti»,<sup>8</sup> e che «devono essere inflitte le punizioni più gravi quando queste distruzioni di ponti non siano eseguite».<sup>9</sup> Speer, a suo dire sconvolto per l'inconcepibile ferocia della decisione presa da Hitler, prova a intervenire personalmente per farsi delegare la sola autorità di attuare le disposizioni dell'«ordine di distruzione delle fondamenta di vita del popolo»,<sup>10</sup> in modo tale da limitarne gli effetti devastanti. Per Speer «era assurdo privare il popolo delle più elementari basi di vita facendo saltare [...] i ponti».<sup>11</sup>

Hitler aveva affidato ai comandanti militari, ai Commissari della Difesa del Reich e ai Gauleiter il compito di eseguire le sue decisioni ed è quindi con queste autorità politiche e militari che Speer si trova a dover argomentare l'importanza di salvaguardare le strutture dei ponti. La tesi di Speer esprime quanto di più logico e sensato si possa pensare a riguardo:

Non è concepibile che la linea di condotta della guerra su territorio nazionale consista nel distruggere un così gran numero di ponti, da rendere necessario, dati i ristretti mezzi di cui disporremo nel dopoguerra, il lavoro di anni per rimettere in efficienza la rete delle

---

<sup>7</sup> «Was uns anbetrifft, so haben wir die Brücken hinter uns abgebrochen. Wir können nicht mehr, aber wir wollen auch nicht mehr zurück. Wir sind zum Letzten gezwungen und darum zum Letzten entschlossen. Dieser Gesinnung kann der Sieg auf die Dauer nicht versagt bleiben» Traduzione mia. J. GOEBBELS, *Die zwangsläufigen Schlüsse* [Le inevitabili conclusioni], in *Das Reich. Deutsche Wochenzeitung*, 46, 14 novembre 1943.

<sup>8</sup> A. SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 586.

<sup>9</sup> Ivi, p. 735, nota 15.

<sup>10</sup> Ivi, p. 576.

<sup>11</sup> Ivi, p. 579.

comunicazioni... La distruzione [di questi ponti] significa privare fin d'ora il popolo tedesco di ogni futura possibilità di vita.<sup>12</sup>

Secondo Speer la vita futura della nazione non può darsi senza il ponte: il ponte è vita, e senza i ponti la Germania è destinata a morire. Nel caso della distruzione di tutti i 950 ponti di Berlino<sup>13</sup> questo aspetto diventa ancora più evidente:

La distruzione dei ponti programmata per Berlino comporterebbe l'impossibilità di rifornire la città di viveri, cosicché vi sarebbero rese impossibili per molti anni ogni attività industriale e la vita stessa della popolazione. Queste distruzioni segnerebbero dunque la morte di Berlino.<sup>14</sup>

Tuttavia l'atteggiamento dei generali tedeschi descritto da Speer è di tutt'altra natura nel riflettere fino all'assurdo, ma in maniera limpida, il pensiero di Hitler: se infatti il feldmaresciallo Keitel sostiene che non può esistere guerra senza la distruzione di ponti,<sup>15</sup> arrivando «a chiedere che i ponti fossero distrutti, anche quando Hitler si era ormai rassegnato a risparmiarli»,<sup>16</sup> il generale Reymann appellandosi all'ordine di Hitler comunica a Speer che «il [suo] dovere è di combattere [...] e a questo scopo dev[e] distruggere i ponti [...] dovunque si combatta»;<sup>17</sup> alla domanda di Speer se progettasse di distruggere anche i ponti cittadini di Berlino «Reymann rispose affermativamente».<sup>18</sup>

Anche Jonathan Littell ne *Le Benevole* concede spazio alla distruzione dei ponti ad opera dei nazisti, mettendola in scena attraverso un personaggio di finzione. Osnabrugge è un ingegnere della Wehrmacht, specializzato nella costruzione dei ponti e profondamente innamorato della loro funzione e del suo lavoro in generale

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 563.

<sup>13</sup> «Dei 950 ponti di Berlino ne furono distrutti 84. A questo favorevole risultato contribuì anche, senza dubbio, l'atteggiamento di Heinrici. Inoltre due miei collaboratori a Berlino, Langer e Kumpf, si assunsero il compito di ostacolare per quanto possibile la distruzione dei ponti, anche durante i combattimenti» Ivi, p. 736, nota 7.

<sup>14</sup> Ivi, p. 729, nota 6.

<sup>15</sup> «Quando mostrai l'abbozzo a Keitel, questi uscì, per un istante, dai gangheri. “Ma come!” esclamò. “Un altro cambiamento! C'è il decreto delle distruzioni, no?... Come si fa a fare una guerra senza far saltare i ponti?”» Ivi, p. 590.

<sup>16</sup> Ivi, p. 606.

<sup>17</sup> Ivi, p. 600.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

la sua vocazione lo appassionava, ne parlava con eloquenza: “Capisce, sono stato educato a un senso di missione culturale. Un ponte è un contributo letterale e materiale alla comunanza, crea nuove strade, nuovi collegamenti. E poi è di una tale bellezza! Non solo da guardare: se lei fosse in grado di capire i calcoli, le tensioni e le forze, le arcate e i cavi, come tutto si equilibra grazie al gioco della matematica!”.<sup>19</sup>

Osnabrugge sogna di costruire un ponte, perché ancora non ha avuto la possibilità di farlo. Tuttavia, il suo incarico prevede, per perfida ironia della sorte, che li debba distruggere:<sup>20</sup>

il mio rapporto sulle demolizioni sovietiche è talmente piaciuto all'ingegnere capo dell'OKHG Sud che l'ha inoltrato all'OKH. Sono stato richiamato a Berlino e promosso responsabile del Dipartimento demolizioni – solo per i ponti [...]. In breve, da allora faccio solo questo. Tutti i ponti del Manyč e del basso Don, sono stato io. Il Donec, il Desna, l'Oka, sempre io. Ne ho già fatti saltare centinaia.<sup>21</sup>

Nonostante confessi al protagonista Aue che distruggere i ponti lo rattristi,<sup>22</sup> che «c'è da piangere»,<sup>23</sup> che gli si «spezza il cuore»<sup>24</sup> e «ogni volta [ha] l'impressione di assassinare un bambino»,<sup>25</sup> Osnabrugge a dispetto della dolorosa demolizione dell'oggetto della sua passione sostiene comunque che «ogni uomo deve fare il proprio lavoro con amore»<sup>26</sup> ed è perciò con obbediente dedizione alla causa nazista che si ritrova a progettare meticolosamente la loro distruzione, con la stessa cura che avrebbe avuto se i ponti, invece che minarli, avesse potuto costruirli:

Gli ingegneri locali fanno uno studio per ogni ponte da demolire; io li rivedo, li approvo, e dopo si calcola il volume di esplosivo necessario per tutto il distretto, il numero di detonatori, eccetera, poi si decide dove e come immagazzinarli, in loco; infine, si definiscono le fasi che in seguito permetteranno ai comandanti locali di sapere esattamente

---

<sup>19</sup> J. LITTELL, *Le Benevole*, traduzione italiana di Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2007, p. 133.

<sup>20</sup> «Sono in missione per conto dell'OKH. Preparo dei programmi di demolizione dei ponti nei distretti di Lublino e della Galizia» *ivi*, p. 663.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 664.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 664.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*. Aue è scettico rispetto al profondo dispiacere di Osnabrugge, ma nella sua risposta è contenuta la previsione di quello che succederà da lì a breve: «“Non dovrebbe prenderla così, Herr Oberst. Dopotutto, sono ancora ponti sovietici”. “Sì, ma di questo passo, un giorno saranno ponti tedeschi”» *ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 133.

quando devono posare le cariche, quando devono installare i detonatori, e a quali condizioni possono premere il pulsante. Un piano, insomma.<sup>27</sup>

Ne *Le Benevole* Osnabrugge rappresenta in questo modo la figura emblematica della perversione della tecnica, dello snaturamento di una competenza positiva in una forma mortifera, trasformandosi, a causa del nazismo, in uno specialista della distruzione. L'ingegnere, costretto a distruggere i ponti quando la sua passione era invece quella di costruirli, assume assieme ad Aue una valenza duplice, determinata da una non coincidenza con se stessi, diventando un ironico<sup>28</sup> doppio del protagonista.<sup>29</sup> Come il protagonista infatti oltre ad essere un profondo appassionato di cultura si trova a dover mettere la propria competenza al servizio della distruzione operata dal nazismo, ed è soprattutto nell'ultimo incontro tra Osnabrugge e Aue che entrambi si trovano alle prese con la degenerazione mortale della tecnica. Nel momento in cui Hitler emana l'ordine di distruzione Osnabrugge è travolto dalla disperazione, incapace di concepire la demolizione dei ponti di Berlino: «aveva l'aria smarrita, annichilita. “Vogliono far saltare tutti i ponti della città”. Quasi piangeva».<sup>30</sup>

«Lei non si rende conto di cosa significa! Ci sono novecentocinquanta ponti a Berlino. Se li facciamo saltare, la città muore! Per sempre. Niente più approvvigionamenti, niente industria. Peggio ancora, tutti i cavi dell'elettricità, tutte le condotte d'acqua passano in quei ponti. Se lo immagina? Le epidemie, la gente che muore di fame tra le macerie?» Scrollai le spalle: «Non ci si può limitare a consegnare la città ai Russi». «Ma non è una buona ragione per demolire tutto! [...]». Si asciugava la fronte. «Io, comunque, le dico questo, mi faccia pure fucilare se vuole, ma è l'ultima volta. Quando tutta questa follia sarà finita, me ne frego di sapere per chi lavoro, costruirò. Dovranno pur ricostruire, no?».<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 663.

<sup>28</sup> A proposito dell'ironia dell'autore, per quanto riguarda il nome di Osnabrugge «c'est dans la valeur programmatique du nom que réside la posture ironique de l'auteur [...]». “Brugge” peut être entendu comme une variante du mot allemand “Brücke” significant pont» A. JAUER, *Ironie et génocide dans Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, «Fabula. La recherche en littérature», consultabile al sito: <https://www.fabula.org/colloques/sommaire978.php> (visitato il 30 novembre 2020).

<sup>29</sup> Il motivo del doppio è ricorrente nel romanzo: Aue ha una gemella dalla quale è morbosamente attratto, e due sono i misteriosi bambini gemelli che probabilmente sono il frutto di questa relazione. Aue poi ha una doppia vita erotica, compie un doppio omicidio e due sono le Benevole, rappresentate caricaturalmente da una coppia di detective, che lo perseguitano per i suoi crimini.

<sup>30</sup> J. LITTELL, *Le Benevole*, cit., p. 919.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 919-920.

A differenza della passiva obbedienza iniziale riservata alla distruzione dei ponti, l'ingegnere ora si rivolta, prefigurando nella folle pulsione autodistruttiva di Hitler l'imminente *débâcle* del nazismo.

## 2.2 L'io fascista di Hitler

Nel 1943 lo psicanalista e accademico di Harvard Walter C. Langer ha redatto un profilo psicologico di Hitler su commissione dell'OSS (Office of Strategic Services), il servizio di intelligence statunitense precursore della CIA. Il colonnello William J. Donovan, a capo del progetto, era intenzionato a sfruttare le potenzialità delle teorie psicanalitiche per conoscere la personalità di Hitler ed anticiparne le reazioni rispetto a una sconfitta che sembrava ormai imminente:<sup>32</sup> le conclusioni a cui giungono Langer e il suo team di ricerca propendono verso l'ipotesi che Hitler sia uno psicopatico nevrotico:<sup>33</sup> «i miei collaboratori e io fummo tutti d'accordo nel definire Hitler, con esiguo margine d'errore, uno psicopatico nevrotico sull'orlo della schizofrenia».<sup>34</sup>

A determinare l'importanza dell'analisi condotta da Langer rispetto al lavoro di queste pagine, come si vedrà, è il fatto che l'incompleta formazione identitaria da parte di Hitler e l'incapacità patologica di gestire e risolvere la conflittualità intrapsichica tra gli opposti vengano inquadrati e attestati scientificamente. Hitler, scrive Langer,

sta ancora lottando per realizzare una qualche sorta di assestamento psicologico, capace di fornirgli un sentimento di sicurezza [...]. Sulla scorta della nostra esperienza tratta da altri psicopatici nevrotici, possiamo presumere di muoverci su un terreno solido supponendo che nella psiche di Hitler abbia luogo un'ininterrotta battaglia tra diverse forze in reciproco conflitto e contraddizione, e impulsi che lo spingono ora in questa ora in quella direzione.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> «“Ci occorre, insomma,” disse Donovan, “una valutazione realistica della situazione tedesca. Se Hitler sta dominando la scena, che tipo di persona è? Quali sono le sue ambizioni? Come appare ai tedeschi? Che tipo è con i suoi camerati? E, soprattutto, ci è indispensabile sapere il più possibile intorno al suo ‘trucco’ psicologico: l’insieme dei particolari che lo rendono credibile. Infine, dovremmo sapere come potrebbe comportarsi qualora la fortuna cominciasse a metterglisi contro [...]”» W. C. LANGER, *Nella mente di Adolf Hitler. Analisi psicologica del dittatore nazista*, traduzione italiana di Noemi Heike, PGreco Edizioni, Milano, 2011, p. 17. Il rapporto di Langer rimase coperto dal segreto di stato fino al 1968, e venne pubblicato come documento storico nel 1972.

<sup>33</sup> «Un esame del materiale grezzo, insieme con le informazioni intorno alla condotta di Hitler così come ne riferivano i giornali, fu già sufficiente a convincerci che avevamo a che fare, molto probabilmente, con uno psicopatico nevrotico» *ivi*, pp. 23-24.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 119-120.

Si tratta dell'immagine più classica che ha tramandato il temperamento del dittatore, in preda ad una «battaglia interiore»<sup>36</sup> tra improvvisi attacchi di rabbia seguiti da momenti di profonda malinconia. Analizzando i modelli comportamentali di Hitler,

ne ricaviamo l'impressione d'avere a che fare non tanto con una personalità singola ma con due personalità distinte, che albergano nel medesimo corpo e ivi alternano il loro dominio. La prima è la personalità di un individuo molle, sentimentale [very soft, sentimental], irresoluto, dotato di scarsissima energia, e che null'altro desidera se non d'essere svagato, amato e accudito. L'altra ne è l'esatto opposto: una personalità dura, crudele, risoluta [hard, cruel and decisive person], dotata di un'energia potente, che si mostra sicura di ciò che vuole ed è pronta a perseguirlo e a ottenerlo a qualsiasi costo.<sup>37</sup>

A conclusioni simili giungeva anche Speer nelle *Memorie del Terzo Reich*:

Nel giro di pochi giorni avevo assistito all'avvicinarsi di quelle contraddizioni che caratterizzavano profondamente la natura di Hitler; ma vi avevo assistito senza comprenderne, allora, tutta la gravità. Partendo dall'uomo conscio della propria responsabilità, per arrivare fino al nichilista senza umanità e senza scrupoli, Hitler riuniva in sé i contrasti più stridenti.<sup>38</sup>

Proprio nei mesi in cui Langer e il suo team mettevano a frutto le loro ricerche stilando il profilo psicologico di Hitler per l'OSS, il progressivo e inarrestabile arretramento del fronte all'interno degli stessi territori del Reich cominciava a rendere

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 120.

<sup>37</sup> Ivi, p. 121.

<sup>38</sup> A. SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., pp. 233-234. Come si vedrà meglio a proposito degli studi di Klaus Theweleit si tratta di una modalità "binaria" peculiare dell'identità fascista: «Il corpo frammentato di quest'uomo governato da istituzioni è caratterizzato da un'attivazione/disattivazione compulsiva di atteggiamenti e percezioni. Accende, spegne. Commutazioni. *Scissioni*. Un corpo arriva, un altro se ne va [...]. Il corpo individuale, il corpo parzialmente anestetizzato, il corpo obbediente così come quello trasgressivo coabitano nel corpo del maschio militarizzato, giustapposti, commutabili. In quanto produttore di realtà, il «fascista» è un repertorio istituzionale di atteggiamenti, dotato di un commutatore» (K. THEWELEIT, *Postfazione* a J. LITTELL, *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, traduzione italiana di Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2009, pp.102-103.

sempre più evidente che le sorti della guerra erano segnate.<sup>39</sup> *Männerphantasien*<sup>40</sup> di Klaus Theweleit non fornisce solo un'importante chiave di lettura per interpretare il terrore di Hitler associato alla possibilità di un'invasione territoriale da parte dell'esercito sovietico, ma aggiunge anche una prospettiva dalla quale poter interpretare l'improvvisa fobia di Hitler per i ponti e la sua decisione estrema di distruggerli senza risparmiarne alcuno. Attraverso la struttura narrativa e il linguaggio dei testi scritti dai Freikorps, in *Männerphantasien* Theweleit segue un percorso che si snoda nelle profondità dell'Io fascista, alla ricerca dei desideri e delle paranoie al centro della sua mistica della guerra e della violenza. Ricostruendo il contenuto mitico dell'immaginazione fascista il risultato a cui giunge il sociologo tedesco è il ritratto di una identità virile costruita da un lato sulla base di una fuga da ciò che è *femminile* e dall'altro, particolarmente interessante questa analisi, sulla paura della dissoluzione del proprio Io.

Il tentativo di definire la soggettività del “maschio-fascista” o “maschio-soldato” proposto da Theweleit si distingue dal classico approccio socio-psicologico utilizzato a proposito, perché si basa sul primato della violenza originata dalla paura e dall'odio per il “femminile”:<sup>41</sup> se infatti la Scuola di Francoforte vedeva nella teoria edipica

---

<sup>39</sup> «Il 21 marzo, tre giorni dopo il mio rientro a Berlino, ricevetti di primo mattino la notizia che le truppe inglesi avevano attraversato il Reno su un largo fronte, a nord della Ruhr, senza incontrare resistenza. Come ben sapevo da Model, le nostre truppe non erano in condizione di resistere. Se nel settembre 1944 l'altissimo livello della nostra produzione di armamenti ci aveva permesso di armare in breve tempo delle “armate disarmate” e di costituire con esse un solido fronte difensivo, adesso questa possibilità non esisteva più, e non si poteva impedire che la Germania venisse travolta» A. SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 574.

<sup>40</sup> *Männerphantasien* è lo studio in due volumi che Klaus Theweleit ha condotto su un *corpus* composto di oltre 250 testi tra romanzi e memorie dei soldati proto-nazisti dei Freikorps, le truppe utilizzate dal governo socialista di Friederich Ebert nel periodo instabile della Germania del primo dopo guerra per sopprimere l'insurrezione comunista del 1919-1920. Se la letteratura dei Freikorps era solitamente consultata a scopo informativo per approfondire l'aspetto propagandistico di quegli anni, Theweleit al contrario vi scopre un bacino di fantasie e immagini violente dal quale trarrà preziose informazioni per elaborare una teoria sull'esperienza interiore dell'uomo fascista, decriptandone il turbolento mondo emotivo. Infatti, secondo Theweleit, «their mode of writing is no different in principle from their mode of action» K. THEWELEIT, *Male fantasies. Women, floods, bodies, history*, vol. I, translated by Stephen Conway, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 218. L'opera è del 1977. In Italia nel 1997 è stato pubblicato a cura de il Saggiatore solamente il primo dei due volumi – con il titolo *Fantasie virili* –, motivo per il quale si è preferito citare il testo di Theweleit nella sua edizione inglese – *Male fantasies*, pubblicata nel 1987 e nel 1988.

<sup>41</sup> «Avevo adottato un approccio inedito, avevo tentato di non considerare più il fascismo, e in particolare il nazismo, come il frutto mostruoso di un'“ideologia” spaventosa, ma di descriverlo, fondandomi sul rapporto uomo-donna nella storia europea, come una modalità violenta di produrre la “realtà”. In altri termini, consideravo la realtà politica omicida di uno Stato fascista fondato sulla violenza non la conseguenza delle convinzioni, delle idee o degli interessi industriali in gioco, ma la traduzione degli stati corporei devastanti cui soffrivano i suoi protagonisti. Lo Stato fascista era una realtà prodotta dal corpo di colui che chiamano il “maschio-soldato”» K. THEWELEIT, *Postfazione* a J. LITTELL, *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, cit., p. 95.

dell'interiorizzazione dell'autorità di origine freudiana la chiave per comprendere il fascismo,<sup>42</sup> Theweleit al contrario utilizza gli studi di Melanie Klein, Margaret Mahler e Deleuze/Guattari, secondo i quali il desiderio fisico e gli impulsi pre-edipici sono parte integrante della psiche. Come ha scritto Littell ne *Il secco e l'umido*, dove il modello di Theweleit viene ripreso e applicato al libro *La campagne de Russie* del fascista belga Léon Degrelle, «il modello freudiano dell'Es, Io e Super-Io, e quindi dell'Edipo, non è applicabile, poiché in realtà il fascista non ha mai effettuato compiutamente la separazione dalla madre e non si è mai costituito un Io nel senso freudiano del termine».<sup>43</sup>

Le cause della violenza riversata contro il “femminile” risiedono, secondo Theweleit, nel conflitto tra il desiderio di fusione e il concomitante terrore per le implicazioni distruttive per il sé che questa fusione comporterebbe. Per comprendere questo impulso distruttivo Theweleit risale al processo di separazione-individuazione che occorre tra il sé e l'Altro. Concepito inizialmente da Mahler per lo sviluppo infantile, tale processo è costituito da una serie di passaggi attraverso i quali il neonato può riconoscersi “altro” rispetto alla madre; la paura e al tempo stesso il desiderio di fusione, la minaccia della frammentazione e della dissoluzione dell'Io fascista, per Theweleit non rappresentano altro che le manifestazioni del fallimento di questo processo di differenziazione. Il “maschio-fascista” di Theweleit non agisce con brutalità perché è sopraffatto dal desiderio pre-edipico di diventare tutt'uno con la madre, ma perché non ha mai sperimentato l'unione con un'altra persona. È la tesi del fascista «not-yet-fully-born»,<sup>44</sup> non completamente nato, che per riuscire a sopravvivere e a effettuare una separazione parziale si costruisce un “Io-corazza”: «Tale armatura trattiene nell'interiorità, a cui il fascista non ha accesso, tutte le sue pulsioni, le sue funzioni desideranti assolutamente informi perché incapaci di oggettivizzazione. Ma questo Io-corazza non è mai perfettamente ermetico, anzi è fragile».<sup>45</sup> È proprio nei momenti di

---

<sup>42</sup> J. BENJAMIN, A. RABINBACH, *Foreword* a K. THEWELEIT, *Male fantasies. Male bodies: Psychoanalyzing the White Terror*, vol. II, translated by Erica Carter, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. XII.

<sup>43</sup> J. LITTELL, *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, cit., p. 20.

<sup>44</sup> K. THEWELEIT, *Male fantasies. Male bodies: Psychoanalyzing the White Terror*, vol. II, p. 213. «His argument that these men were not fully born (as in Mahler's concept of “psychological birth” from symbiosis), that they never entered the field of object relations between a whole ego and a whole other, is not a hollow generalization, but explains much about what impels violence and destruction. [Freikorps'] texts document their consequent inability to distinguish self from other, the inability to feel the integrity of the self and sustain a sense of bodily boundaries without inflicting violence». J. BENJAMIN, A. RABINBACH, *Foreword*, cit., p. XXI.

<sup>45</sup> J. LITTELL, *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, cit., p. 20.



crisi che l'Io-corazza si frantuma e il fascista corre il rischio di essere travolto «dalle sue stesse produzioni desideranti incontrollabili»,<sup>46</sup> dalla dissoluzione dei suoi limiti personali.<sup>47</sup>

Perciò, secondo Theweleit, i testi redatti dai Freikorps non si distinguono dalla loro esperienza, perché *sono* «the written “form” of [their] experience»:<sup>48</sup> invece di comunicare vogliono rimuovere ogni paura rappresentata dalla dissoluzione, dallo scioglimento, una paura che assume la forma del liquido, della palude, della melma, «la paura di tutto ciò che liquefa i corpi».<sup>49</sup> L'Io fascista per sopravvivere è infatti costretto a esteriorizzare il pericolo che lo minaccia dall'interno, minaccia che assume la forma della liquidità: «Quanto alla minaccia del liquido, il fascista può proiettarla sul bolscevismo, nel qual caso ritorna sotto forma di Marea rossa, contro cui erige la diga delle proprie armi».<sup>50</sup> Alla marea rossa si può opporre una diga, ma di certo non un ponte. Uno sbarramento, un ostacolo sono necessari: se la marea rossa avanza, non può esistere un ponte ma deve essere eretta una barriera, pena lo scioglimento, la dissoluzione, come scriveva lo stesso Hitler nel *Mein Kampf*: «chi toglie le barriere, spiana una via di cui si conosce l'inizio ma che finisce in un mare senza rive».<sup>51</sup>

Il fascismo per Theweleit è prima di tutto una «condizione corporea; una *materia pericolosa*, che spinge *potentemente e violentemente* a un adeguamento, a un assoggettamento dello stato del mondo allo stato del corpo del fascista»,<sup>52</sup> perché il corpo fascista costruisce il mondo esterno a sua immagine e somiglianza:<sup>53</sup> se il suo corpo non può aprirsi all'Altro, causa la dissoluzione dei confini del proprio Io, così allora non può fare la realtà esterna: «the preoccupation of the warrior with the perimeters of the body is

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> «Dissolution of the personal boundaries» K. THEWELEIT, *Male fantasies. Women, floods, bodies, history*, vol. I, cit., p. 196. Nel caso di Degrelle, analizzato da Littell attraverso il *close reading* del suo libro, la conservazione dell'Io può passare attraverso una rigorosa serie di coppie di opposti, «in cui il secondo termine rappresenta la minaccia che incombe sull'Io-corazza e il primo le qualità che permetteranno al fascista di rafforzarlo e quindi di evitare la dissoluzione psichica, pericolo ben più grave dalla disfatta militare. L'intero testo di Degrelle si struttura – e quindi, per lui, struttura la realtà – grazie a queste opposizioni [...] secco e umido; [...] lo strutturato e l'informe, il duro e il molle, l'immobile e il brulicante [...], e così via» J. LITTELL, *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, cit., pp. 27-28.

<sup>48</sup> J. BENJAMIN, A. RABINBACH, *Foreword*, cit., p. XXII.

<sup>49</sup> K. THEWELEIT, *Postfazione* a J. LITTELL, *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, cit., p. 97.

<sup>50</sup> J. LITTELL, *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, cit., p. 21.

<sup>51</sup> A. HITLER, *La mia battaglia*, traduzione italiana di Angelo Treves, Milano, Bompiani, 1940, p. 47.

<sup>52</sup> K. THEWELEIT, *Postfazione*, cit., p. 108.

<sup>53</sup> J. BENJAMIN, A. RABINBACH, *Foreword*, cit., pp. XVIII-XIX.

a kind of disemboweled, disembodied, dis-sensuality, what we might call "sensuous anti sensualism».<sup>54</sup> L'imminente contatto con l'alterità proveniente soprattutto da Est, minacciosa e informe, che incalza l'esercito tedesco costringendolo alla ritirata, rappresenta così psicologicamente una tensione insostenibile per l'Io fascista, nel momento in cui il fronte non è semplicemente un luogo di battaglia, ma anche il limite del proprio corpo, «the body's boundary against self-disintegration»:<sup>55</sup> la paura della "massa rossa" che avanza è la paura del contatto con l'alterità *liquida* che può causare la dissoluzione dei confini dell'Io. È per questo che i ponti devono essere distrutti. Ed è anche il motivo per il quale «the army, [...], nation, Germany – all of these appear to function as a second, tightly armored body enveloping [the soldier male's] own body armor. They are "extensions of himself"».<sup>56</sup> Secondo Theweleit in questo modo il fattore sociale e quello psicologico si costituiscono reciprocamente nel determinare l'Io fascista anche se, in ultima istanza, il processo vero e proprio inizia con il tentativo di stabilire i confini del proprio corpo. Non a caso allora il processo della terra bruciata si inasprisce e raggiunge l'apice con il *Decreto Nerone* nel momento in cui l'esercito sovietico, il «sanguinoso pantano bolscevico»,<sup>57</sup> l'Altro, penetra nei territori del Reich, un fatto insostenibile che viene avvertito come un'intrusione nella propria interiorità.

In generale, la presenza di una frontiera implica uno *stare di fronte*, una condizione di confronto rispetto all'Altro del quale sembra impossibile sostenere lo sguardo. Il primo significato di frontiera è "fronte", dal latino *frons*: il fronte è lo spazio in cui gli uomini stanno per l'appunto *di fronte*, una condizione di prossimità e di sguardo reciproco avvertita come un'insidia, e infatti il concetto di fronte è utilizzato per definire «il massimo dell'ostilità», cioè la prima linea della guerra:<sup>58</sup> le linee del fronte «sono state e sono in primo luogo questo: luoghi della divisione e della contrapposizione, luoghi di uomini che stanno di fronte, ognuno dei quali vigila l'altro».<sup>59</sup> Se nonostante lo sforzo militare di resistere il fronte nemico non può essere vinto in alcun modo, e l'unica alternativa è la resa, la scelta di Hitler diventa emblematica: ripiegare fino al cuore di

---

<sup>54</sup> Ivi, p. XIX.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> K. THEWELEIT, *Postfazione*, cit., p. 84.

<sup>57</sup> A. HITLER, *La mia battaglia*, cit., p. 75.

<sup>58</sup> F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 51. Cfr. anche M. GRAZIANO, *Frontiere*, Bologna, Il Mulino, 2017; R. BODEI, *Limite*, Bologna, Il Mulino, 2016.

<sup>59</sup> F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, cit., pp. 51-52.

Berlino, trincerarsi e fare terra bruciata dietro di sé, impedendo in qualsiasi modo ogni tipo di *contatto* con il nemico. Così si legge nell'articolo di fondo del 7 settembre 1944 del *Volkischer Beobachter*, il giornale ufficiale del Partito nazista, che riporta una dichiarazione di Hitler:

Non un filo d'erba tedesco deve nutrire il nemico, non un'informazione deve essergli data da bocca tedesca, non una mano tedesca deve prestargli aiuto. Il nemico deve trovare distrutto anche il più piccolo ponte, sbarrata ogni strada. Solo la morte, la distruzione e l'odio dovranno muovergli incontro.<sup>60</sup>

Perciò nei mesi in cui Langer scriveva che «data la serie di sconfitte a cui è destinata la Germania, il comportamento di Hitler diventerà sempre più nevrotico»<sup>61</sup> e l'avanzata del fronte costringeva i tedeschi a ripiegare verso Berlino, Hitler, prossimo a perdere «il contatto con il mondo circostante»,<sup>62</sup> costitutivamente incapace di considerare l'ipotesi di un contatto con l'alterità, decide di «sfidare il mondo intero a impadronirsi di lui».<sup>63</sup> in questo modo, avvicinandosi la disfatta nazista e aumentando la nevrosi di Hitler, è inevitabile ipotizzare che il dittatore «sarà portato a cercar conforto e rifugio nel suo Nido d'Aquila [...]. È tutt'altro che da escludere la possibilità che Hitler finisca per rinchiudersi in questa sorta di simbolico grembo materno».<sup>64</sup> Hitler non troverà rifugio nel Nido dell'Aquila ma il processo di *regressus ad uterum* sarà comunque il medesimo ipotizzato da Langer: rinchiudersi nel bunker sotto il giardino della Cancelleria del Reich, Hitler, sentendosi «sempre più vulnerabile»,<sup>65</sup> si sforzerà di «compensare l'aumento di questa vulnerabilità accentuando i lati crudeli e brutali del suo carattere»<sup>66</sup> per impedire ad ogni modo il contatto con l'alterità, la dissoluzione del proprio Io. L'inaudita e sproporzionata azione di distruggere i ponti del Reich da parte dell'esercito in ritirata sembra in questo modo configurarsi come una reazione conseguente tanto al «terrore panico della “dissoluzione dei limiti corporei”»<sup>67</sup> quanto alla nevrosi di Hitler, che agito da un impulso

---

<sup>60</sup> A. SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 522.

<sup>61</sup> W. C. LANGER, *Nella mente di Adolf Hitler. Analisi psicologica del dittatore nazista*, cit., p. 206.

<sup>62</sup> Ivi, p. 119.

<sup>63</sup> Ivi, p. 206.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> K. THEWELEIT, *Postfazione*, cit., p. 97.

autodistruttivo, con l'emanazione dell'ordine di distruzione del 19 marzo 1945 decreta, tramite il ricorso a «vandalismi pianificati» e spettacolari, il crollo catastrofico della nazione. Umberto Saba, in *Scorciatoie e raccontini*, scriveva che proprio questo era il sogno di Hitler:

A quelli che credono ancora che Adolfo Hitler... abbia *almeno* amata la Germania, racconto qui qual è stato *veramente* il suo Sogno. Ridurre la Germania un mucchio di macerie; e, fra nuvole di gas asfissianti, rimproverando ai tedeschi di averlo – per colpa degli ebrei – tradito, salire EGLI al cielo, in una specie di apoteosi, circondato dal fiore delle più giovani e fedeli S.S. Questo sogno egli lo ha sognato così profondamente ... che si può dire che egli abbia vinto – almeno in parte – la SUA guerra.<sup>68</sup>

### 2.3 Nevrosi e rimozione

Come abbiamo visto in apertura di questa seconda sezione, la prospettiva psicanalitica suggerisce che l'attrazione ambivalente esercitata sull'uomo dalla figura del ponte riflette l'esperienza conflittuale di stati opposti e contraddittori vissuta psichicamente, simboleggiando il suo bisogno antitetico di un'identità univoca e differenziata congiuntamente al desiderio di unione e comunicazione con l'Altro. Ed è stato notato come proprio la dialettica relazionale rappresentata dai processi messi in campo dal simbolo del ponte possa tenere insieme questo profondo conflitto interiore, nel momento in cui si configura simbolicamente – e materialmente – come un elemento terzo assolutamente nuovo rispetto alle tensioni opposte, presupponendo una possibilità di conciliazione: «Se però in qualche luogo o in qualche modo si dovesse verificare un'unione tra opposti – scriveva infatti Jung in *Mysterium coniunctionis* – ciò potrà avvenire solo in un terzo elemento che non rappresenti un compromesso bensì qualcosa di nuovo».<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> U. SABA, *Scorciatoie e raccontini*, Milano, Mondadori, 1946, pp. 9-10.

<sup>69</sup> C. G. JUNG, *Opere. Mysterium coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, vol. XIV.II, edizione italiana diretta da Luigi Aurigemma, traduzione italiana e cura editoriale di Maria Anna Massimello, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 535. Il primo concetto chiave della psicologia analitica di Jung è proprio quello della tensione degli opposti. Si tratta di un paradigma che evidenzia l'eredità culturale raccolta da Jung, la cui teoria sembra infatti derivare «da un'immagine del mondo che si riallaccia direttamente alla tradizione delle grandi metafisiche degli opposti: pitagorici, gnostici, neoplatonici e romantici si mescolano in proporzioni pressoché uguali in questa originale visione della psiche» G. ZUANAZZI, *La concezione del negativo in C. G. Jung*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 79, n. 3, luglio-settembre 1987, pp. 420-444, p. 422.

Rosemary Gordon, in uno studio recente dedicato al simbolo del ponte come metafora dei processi psichici, è giunta a simili conclusioni: «only the dialectics, represented and symbolized by the bridging process, can hold together and reconcile this inner opposition».<sup>70</sup> Secondo la psicologa gli stati mentali in presenza di conflitto e il funzionamento dei processi messi in campo dal simbolo del ponte agiscono in maniera simile, perché dipendono entrambi dal raggiungimento di separazioni e specializzazioni all'interno della psiche, dove questi sono naturalmente presenti. Jung, che attorno al processo di *individuazione* – ovvero la ricerca di uno stato di unità e interezza intrapsichica – ha costruito gran parte dei suoi studi, era del resto convinto che il conflitto fosse una componente inscritta nella natura dell'uomo, necessario alla sua crescita personale: secondo la nota teoria degli opposti teorizzata dallo psicoanalista svizzero la realtà consisterebbe infatti in un conflitto originario irriducibile, determinato da coppie composte da elementi contraddittori.<sup>71</sup> Il conflitto è parte del destino dell'uomo, «a universal experience that no one can escape, avoid or do without»,<sup>72</sup> e per Jung «la mancata unità con se stesso è un contrassegno dell'uomo civilizzato», di cui in particolare proprio la figura clinica del nevrotico «non è che un caso particolare di questa mancata unità».<sup>73</sup> Il nevrotico si contraddistingue per una mancata unità anche perché come scrive ancora Jung in *Due testi di psicologia analitica* la nevrosi rappresenta una frattura con se stessi, perché la coscienza, nel suo aggrapparsi agli ideali morali, rinnega e respinge i materiali privi di moralità contenuti nell'inconscio.<sup>74</sup> Quello che contraddistingue il nevrotico è così una reazione di totale rifiuto delle situazioni conflittuali che possano metterne in discussione il precario equilibrio: scrive Gordon che

the neurotic and the disturbed try to avoid conflictual situations: they try to protect themselves against them. They experience conflict as an

---

<sup>70</sup> R. GORDON, *Bridges. Metaphor for Psychic Processes*, cit., p. 6.

<sup>71</sup> «Gli antichi avevano dato un nome a questi elementi: li avevano chiamati secco-umido, caldo-freddo, leggero-pesante, ecc.; Jung considera questa terminologia un modo primitivo e fantastico di rappresentare la vera natura dello psichico. Ovunque nella psiche regnano tensioni (*Spannungen*), polarità (*Polaritäten*), opposti energetici (*energetische Gegensätze*), per cui Jung può concepire la legge dell'antitesi come un principio fondamentale della realtà psichica» G. ZUANAZZI, *La concezione del negativo in C. G. Jung*, cit., p. 422.

<sup>72</sup> R. GORDON, *Bridges. Metaphor for Psychic Processes*, cit., pp. 5-6.

<sup>73</sup> C. G. JUNG, *Psicologia dell'inconscio*, in ID., *Opere. Due testi di psicologia analitica*, vol. VII, edizione diretta da Luigi Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 1983, p. 19. Inoltre «il conflitto di cui è vittima il paziente rappresenta sì un momento personale, ma è anche al tempo stesso un conflitto dell'umanità che si manifesta nell'individuo» *Ibidem*.

<sup>74</sup> Cfr. *ivi*, pp-19-29.

unwarranted attack, as persecution, and they react to it with anger, resentment, and the conviction that they are personally disadvantaged and victimized.<sup>75</sup>

Al tempo stesso il nevrotico, come hanno rivelato ancora gli studi di Gordon, ha un atteggiamento di repulsione rispetto alla figura del ponte, della quale tende a rovesciare il significato positivo di unione e armonia tra le parti, temendo al contrario che il ponte possa aumentare ostilità e discordia:

They [the neurotics] feel totally ambivalent about bridges and bridging. Distrusting their capacity to hold up, to bring together and to relate the different factions, processes and communities in a benevolent and enriching manner, they fear instead that this, the bridge, will actually increase conflict and discord.<sup>76</sup>

Si tratta di un passaggio chiave ai fini dell'economia di questo capitolo, un dettaglio importante che può collegare la figura di Hitler al violento desiderio di distruzione proiettato sui ponti di Berlino e della Germania. Se, come notava Freud,<sup>77</sup> il meccanismo difensivo principale dei nevrotici consiste nel fenomeno di rimozione, non sorprende che il simbolo del ponte possa essere stato investito da questo processo da parte di Hitler, che attraverso tale rimozione ha inteso tutelare l'immagine in cui l'Io si rispecchia.

Che il ponte, per Hitler, possa rappresentare un vero e proprio simbolo nell'accezione psicanalitica del termine lo dimostra il fatto che l'investimento "affettivo" a cui è soggetto, tramite l'ordine di distruzione, si spiegherebbe unicamente con il fatto che il significato universale del ponte – l'armonia e la simbiosi con l'Altro – è depositato nell'inconscio del dittatore, dove viene rimosso e da dove preme per emergere nel momento in cui, accentuandosi la nevrosi e la pressione esterna della "massa bolscevica", il momento del contatto con l'alterità diventa una minaccia non più procrastinabile. Come scrive infatti Ferenczi nel saggio *Sull'ontogenesi dei simboli*, i simboli in senso psicanalitico

---

<sup>75</sup> R. GORDON, *Bridges. Metaphor for Psychic Processes*, cit., p. 6.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Cfr. S. FREUD, *La rimozione*, in ID., *Metapsicologia*, in *Opere (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. VIII, cit.

sono soltanto quelle cose (o rappresentazioni) a cui nella coscienza compete un investimento affettivo logicamente inspiegabile e infondato e delle quali è possibile stabilire per via analitica che debbono tale rilievo affettivo all'identificazione *inconscia* con un'altra cosa (rappresentazione) cui, in realtà, quell'eccedenza appartiene. Non tutti i paragoni sono dunque simboli, ma solo quelli in cui uno dei termini dell'equazione è rimosso nell'inconscio.<sup>78</sup>

Quindi «quelle cose» sono i ponti, che nella coscienza vengono “inspiegabilmente” investiti affettivamente. Il simbolo del ponte è identificato inconsciamente con «un'altra cosa», cioè l'unione tra le parti, la contaminazione con l'alterità. È il significato più profondo attribuito al ponte, «uno dei termini dell'equazione» che, in quanto intollerabile per il nevrotico “maschio-soldato” – il quale non può vivere la sua condizione se non continuando a rimanere scisso – viene rimosso nell'inconscio. È il terrore del contatto imminente con l'alterità, un aspetto esperienziale ritenuto inaccettabile, che “risveglia” il significato del ponte, che preme dall'inconscio per manifestarsi ed essere accettato e vissuto a un livello cosciente.

Hitler non può accettare la propria nevrosi in quanto questa, per definizione, è «una sofferenza della psiche che non ha trovato il proprio significato»: <sup>79</sup> piuttosto che negarla il soggetto nevrotico dovrebbe invece comprenderla e assimilarla, ma non è quanto avverrà, come testimonia il *Decreto Nerone*.

---

<sup>78</sup> S. FERENCZI, *Sull'ontogenesi dei simboli*, in ID., *Opere* (1913-1919), vol. II, a cura di Glauco Carloni, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 88-89.

<sup>79</sup> C. G. JUNG, *I rapporti della psicoterapia con la cura d'anime* in ID., *Opere. Psicologia e religione*, vol. XI, cit., p. 314.





## EPILOGO. SULL'ATTRAVERSAMENTO DEL PONTE

Nel primo capitolo ci siamo soffermati, muovendo dalla poetica kafkiana, sulla problematicità del *transitare* dell'uomo attraverso il ponte. L'inizio del Novecento è un'epoca turbolenta: i fondamenti epistemologici del soggetto sono entrati in crisi e la sua identità si è frantumata sotto i colpi del nichilismo e della psicoanalisi. Al processo di disgregazione del soggetto è corrisposto uno straripamento della *personalità*, che ha finito per spezzare quei vincoli che precedentemente contribuivano a mantenere la sua compattezza. Il concetto stesso di individuo, categoria identitaria faticosamente raggiunta nel corso del tempo, diventa sempre più problematico fino a giungere a una complessiva rivisitazione, rappresentata a livello formale dalla frammentazione del personaggio romanzesco, un soggetto inquieto, travolto da una crisi che lo ha privato della possibilità di conoscere se stesso e la realtà in maniera oggettiva.

La parabola della vita umana, tesa come una linea retta da un'origine pregressa alla «possibilità della pura e semplice impossibilità dell'Esserci»,<sup>1</sup> sembra così incrinarsi rivelando tutte le angosce dell'uomo moderno, i suoi punti d'appoggio cedevoli, il vuoto su cui si trova in sospenso. Nel punto in cui lo scorrere della vita sembra incepparsi attorno a questa grave crisi del soggetto, il ponte non ne garantisce più un transito. L'uomo si trova così *sospeso* nel mezzo del suo attraversare, in una posizione precaria dalla quale, come notava Harrison in *Rhetoric of Youth, or Bridges to Nowhere*, la forma artistica contribuisce ad espanderne l'inquietudine facendo risuonare l'angoscia per l'insensata condizione umana. Il «personaggio assoluto»<sup>2</sup> kafkiano rappresenta, come abbiamo visto, un esempio calzante di questa condizione, somigliante a una pena da scontare di cui non si conosce la fine.

Declinata con modalità completamente diverse, la problematica insita nell'attraversamento ritorna in epoca postmoderna, riflettendo in maniera rilevante una

---

<sup>1</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, traduzione italiana condotta sull'undicesima edizione di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 1970, p. 306.

<sup>2</sup> Cfr. E. TESTA, *Eroi e figuranti*, cit.

concezione del mondo e della realtà che, al pari dell'Io moderno, viene messa in dubbio e sottoposta alle più radicali confutazioni. È quanto vedremo anche in questo capitolo, dove attraverso la classica lettura del postmoderno fornita da Jean Baudrillard verranno analizzati alcuni esempi del *transitare* sul ponte.

### 1. Un ponte tra le torri

Philippe Petit è un funambolo divenuto celebre per le sue traversate impossibili compiute camminando sopra un filo di acciaio: tra le guglie di Notre-Dame a Parigi o i piloni dell'Harbour Bridge di Sydney, tra remote vette alpine o le sponde di enormi cascate, Petit si è sempre esibito ad altezze vertiginose. Meglio e più di ogni altro acrobata, con le sue imprese, Petit è riuscito a trasmettere il senso del funambolismo, «un'arte solitaria, [...] un modo di affrontare la propria vita, nell'angolo più oscuro e segreto di se stessi»<sup>3</sup> che «ha più a che vedere con la vita interiore che con il funambolismo»,<sup>4</sup> come ha scritto Paul Auster nella prefazione del *Trattato di funambolismo*, definendo il libro come «un viaggio spirituale in forma di trattato».<sup>5</sup> Auster non solo ha tradotto e scritto la prefazione al libro di Petit, ma dopo averlo contattato lo ha anche incoraggiato a pubblicare i suoi scritti: un interesse singolare, quello dello scrittore, tutt'altro che scontato, che deve essere fatto risalire in primo luogo al fascino esercitato da Petit, un'attrazione magnetica che ha spinto Auster ad accostare le sue esibizioni a una vera e propria forma d'arte. Si tratta di un'associazione, all'apparenza, azzardata, come scrive lo stesso Auster:

l'arte del funambolo non è mai stata presa troppo sul serio, perché in genere la traversata sul cavo avviene in un circo, e resta così automaticamente confinata a uno *status* marginale. In fin dei conti, il circo è roba per i bambini, e cosa ne sanno, i bambini, dell'arte? Noi adulti abbiamo cose più importanti a cui pensare. C'è l'arte della musica, della pittura, della scultura, della poesia, della prosa, del teatro, del ballo, della cucina, c'è l'arte di vivere. Ma l'arte del funambolo! Il solo termine suona ridicolo.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> P. AUSTER, *Prefazione* a P. PETIT, *Trattato di funambolismo*, traduzione italiana di Danilo Bramati, Milano, Ponte alle Grazie, 2009, p. 20.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 14.

Tuttavia, secondo lo scrittore, a rendere unica la figura di Petit è innanzitutto l'approccio alle performance, dettato da una profonda introversione priva di qualsiasi manifestazione spettacolare o autocelebrativa che solitamente accompagna le esibizioni di mitomani o performer di strada. L'introversione attraverso la quale Petit ha dato forma alla sua vocazione negli anni rappresenta infatti un aspetto atipico per questo tipo di esibizione, l'espressione di qualcosa di profondo che, comunemente, si è soliti attribuire alla sensibilità di un artista. Nel 1971, quando Petit è ancora un giovane e sconosciuto performer di strada, passeggiando per Parigi Auster si imbatte casualmente in una sua esibizione:

al contrario di altri artisti di strada, [Petit] non lavorava per la gente. Pareva piuttosto che invitasse il pubblico a condividere il lavoro dei suoi pensieri, lo rendesse consapevole di qualche ossessione indicibile e profonda che lo possedeva. Ma nei suoi gesti non c'era nulla di strettamente personale; tutto veniva svelato metaforicamente, a un secondo livello, attraverso il medium della rappresentazione. La sua destrezza era assoluta, autocoinvolgente, come un discorso fra sé e sé. Aveva elaborato combinazioni complesse, strutture matematiche intricate, arabeschi di assurda bellezza, ma quei gesti erano semplici. Così riusciva a emanare un fascino ipnotico, oscillante fra il demoniaco e il clownesco.<sup>7</sup>

Inoltre, a convincere Auster della purezza artistica di Petit sono anche i pericoli che questo decide deliberatamente di correre, senza nessuna logica apparente. Anche perché Petit si è il più delle volte esibito – anche nelle attraversate più spettacolari – clandestinamente e senza clamori mediatici:<sup>8</sup>

perché allora? Per nessun'altra ragione che per abbagliare il mondo con ciò che era in grado di fare. Quando ho visto la sua rigorosa e avvincente dimostrazione di abilità per la strada, ho intuito che i suoi motivi non erano quelli degli altri uomini – nemmeno quelli di altri artisti. Con un'ambizione e un orgoglio smisurati, facendosi carico delle più

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 12.

<sup>8</sup> «Niente conferenze, niente pubblicità, nessun manifesto. La sua purezza era impressionante. In quale guadagno poteva sperare? Se il filo si fosse spezzato, se l'installazione fosse stata difettosa, sarebbe morto. D'altra parte, cosa gli avrebbe reso la riuscita? Non ha certo ricavato denaro dall'avventura. Non ha neppure tentato di approfittare del breve momento di gloria. Tutto sommato, l'unico risultato tangibile è stato un breve soggiorno nelle galere di Parigi» ivi, p. 16.

pressanti istanze interiori, egli voleva semplicemente fare ciò che era capace di fare.<sup>9</sup>

Secondo Auster quindi il gesto di *attraversare* di Petit, compiuto nel vuoto, «ci riporta alla nostra ordinaria umanità»,<sup>10</sup> risvegliando «una sensazione di libertà illimitata»<sup>11</sup> nello spettatore, sintetizzando nell'aria quello che solitamente gli uomini compiono stando a terra, conducendo la propria vita:

il desiderio è al tempo stesso stravagante e perfettamente naturale, e in fin dei conti la sua attrattiva sta nel fatto che è una cosa del tutto superflua. Nessun'altra arte, io credo, enfatizza con tanta evidenza la profonda pulsione estetica che è in noi. Quando vediamo un uomo camminare sul filo, una parte di noi l'accompagna lassù. Diversamente dalle rappresentazioni delle altre arti, l'esperienza del cavo a grande altezza è diretta, semplice, immediata, non richiede la minima spiegazione. L'arte è la cosa stessa, una vita nella sua più nuda evidenza. Se c'è bellezza, è la bellezza che sentiamo in noi.<sup>12</sup>

Auster, in altri termini, sottolinea un fatto rilevante: esaltato e ridotto ai suoi aspetti più profondi, l'*attraversare* rarefatto ed etereo di Petit ha a che fare con la vita dell'uomo. Il funambolismo di Petit diventa così non tanto una bravata elevata a gesto estetico, un folle gioco con la morte, ma, al contrario, un'arte della vita, vissuta fino ai suoi limiti, ovvero «della vita che non si nasconde alla morte, ma la guarda dritta in faccia. Ogni volta che mette piede sul cavo, Philippe tiene in pugno quella vita e la vive in tutta la sua esilarante immediatezza, in tutta la sua gioia».<sup>13</sup>

Una prospettiva, ci pare, che si ricollega a quella precisa caratteristica del ponte profondamente radicata nell'uomo, che riguarda la necessità vitale di *attraversare* e di *collegare*, così come si è cercato di far emergere nell'arco di questo lavoro. È particolare, del resto, per non dire significativo, il fatto che le traversate di Petit vengano compiute su di un *filo* che il sanscrito riconduce etimologicamente alla radice di *setu*, la parola che sta

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, p. 22.

<sup>11</sup> Ivi, p. 15.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 15-16.

<sup>13</sup> Ivi, p. 23.

per il concetto metafisico di ponte – il *sutratman*, il filo vitale che collega ogni cosa alla sua origine e alla sua fine – e il cui primo significato, non a caso, è *collegare*.<sup>14</sup>

Scrive infatti Petit:

con la schiena sul filo, consideriamo la vastità del cielo. Profondamente funambolo sarà colui che lascerà il suo piedistallo per scoprire cavi tesi ancor più in alto, passo dopo passo, per raggiungere il Filo dell'Immobilità. Il Filo che appartiene ai Maestri del Mondo, sul quale riposa la terra, il filo che collega senza tregua il finito all'infinito, linea retta del percorso più breve fra gli astri.<sup>15</sup>

Un aspetto rilevante, che per Petit ha a che fare più con la natura dell'essere umano che con il mestiere di funambolo, come lo stesso artista ha dichiarato durante un'intervista a *Le Figaro*: «une traversée sur un fil est une métaphore de la vie: il y a un début, une fin, une progression, et si l'on fait un pas à côté, on meurt. Le funambule relie les choses vouées à être éloignées, c'est sa dimension mystique».<sup>16</sup>

L'impresa più famosa di Petit è senz'altro quella compiuta il 7 agosto 1974, quando camminando su un filo sospeso a 417 metri di altezza passò da una torre all'altra del World Trade Center. Senza imbraghi né altri dispositivi di protezione Petit camminò, semplicemente, tra le Twin Towers, collegandole tra loro con una passeggiata vertiginosa, dando vita in maniera estrema ad una forma di interazione tra due elementi architettonici altrimenti destinati a rimanere non comunicanti. Quello che Auster scrive nella premessa al *Trattato di funambolismo* ha a che fare proprio con questa alterazione della percezione della realtà: quando cioè lo scrittore ricorda l'immagine della performance del 1971 compiuta da Petit tra le guglie della cattedrale di Notre-Dame a Parigi, scrive che questa si era insinuata a tal punto dentro di lui da diventare «parte integrante della [sua] mitologia interiore»:<sup>17</sup>

quella bravata a Nôtre-Dame mi colpì profondamente, e continuai a pensarci negli anni seguenti. Ogni volta che passeggiavo nei dintorni di

---

<sup>14</sup> Cfr. *infra*, cap. 4.1.

<sup>15</sup> P. PETIT, *Trattato di funambolismo*, cit., p. 78.

<sup>16</sup> M. N. TRANCHANT, *Philippe Petit, un funambule entre deux tours*, in «Le Figaro», 6 ottobre 2008, consultabile al sito: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2008/10/06/03002-20081006ARTFIG00358-philippe-petit-un-funambule-entre-deux-tours-.php> (visitato il 30 novembre 2020).

<sup>17</sup> P. AUSTER, *Prefazione*, cit., p. 17.

Nôtre-Dame, mi ritornava in mente la foto pubblicata sul giornale: un cavo quasi invisibile fra le guglie enormi della Cattedrale, e là, proprio nel mezzo, come sospesa per magia nello spazio, la più minuta delle figure umane, un puntino vivente contro il cielo. Mi era impossibile non associare quell'immagine alla Cattedrale che stava davanti ai miei occhi, come se quell'antico monumento parigino, costruito tanto tempo fa per la gloria di Dio, si fosse trasformato in qualcos'altro. Ma in che cosa? Mi riusciva difficile dirlo.<sup>18</sup>

Le attraversate di Petit sembrano in qualche modo modificare volto alla realtà. Le sue performance trasfigurano cioè il paesaggio o le strutture architettoniche sulle quali vengono eseguite, arricchendoli di un senso ulteriore che ne amplifica il significato originale: nel caso delle Torri Gemelle, per esempio, creando un ponte con la posa del filo prima e con la sua attraversata poi, Petit è sembrato metterne in luce la condizione di isolamento rispetto al contesto circostante. Ed è proprio qui che si registra una coincidenza particolare. È senza dubbio curioso cioè che Petit abbia indirettamente colto quello che secondo uno dei massimi teorici della postmodernità, Baudrillard, era esattamente il carattere peculiare delle Twin Towers, «megasegni invulnerabili dell'onnipotenza del sistema»,<sup>19</sup> paradigma simbolico dell'epoca postmoderna: ovvero una condizione di totale autoreferenzialità, indifferente e priva di sbocchi verso l'esterno, creata a immagine e somiglianza di se stessa.

## 2. Baudrillard, Jameson o di un mondo che non comunica

In uno dei suoi testi più importanti e radicali, *Lo scambio simbolico e la morte*, Baudrillard si pone una domanda: «perché ci sono due torri al World Trade Center di New York?».<sup>20</sup> Nel 1976, due anni dopo l'impresa di Petit, il sociologo è impegnato in una riflessione sullo statuto della realtà postmoderna, e prima di arrivare a scrivere delle Torri Gemelle sviluppa un ragionamento che parte da questa premessa:

al giorno d'oggi, tutto il sistema precipita nell'indeterminazione, tutta la realtà è assorbita dall'iperrealtà del codice e della simulazione. È un principio di simulazione quello che ormai ci governa al posto dell'antico principio di realtà. Le finalità sono scomparse: sono i

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 13.

<sup>19</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, traduzione italiana di Girolamo Mancuso, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 96.

<sup>20</sup> Ivi, p. 82.

modelli che ci generano. Non c'è più ideologia, ci sono soltanto dei simulacri.<sup>21</sup>

Alla distinzione operata dalla teoria sociale classica tra società premoderne (organizzate attorno allo scambio simbolico) e società moderne (strutturate sulla base della produzione), Baudrillard aggiunge una terza linea di demarcazione, estrema e dirompente, tra la società moderna e quella postmoderna, organizzata attorno alla *simulazione*. Con simulazione Baudrillard intende il processo di sostituzione del reale con i segni del reale stesso, un fenomeno che arriva a dare vita a un mondo in cui i segni non fanno più riferimento a un referente esterno, bensì a se stessi, o ad altri segni ancora. Per Baudrillard di conseguenza il postmoderno diventa l'«era della simulazione»,<sup>22</sup> nel senso che «tutti i segni si scambiano ormai tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale (e non si scambiano bene, non si scambiano perfettamente tra di loro che *a condizione di non scambiarsi più con qualcosa di reale*)»:<sup>23</sup>

non si tratta più di imitazione, né di raddoppiamento, e neanche di parodia. Si tratta di una sostituzione al reale dei segni del reale, vale a dire di un'operazione di dissuasione rispetto a ogni processo reale attraverso il suo doppio operatorio, macchina segnaletica metastabile, programmatica, impeccabile, che offre tutti i segni del reale, ne cortocircuita tutte le energie.<sup>24</sup>

Nella società postmoderna si verifica così una deriva culturale in cui il sistema non desidera altro che riprodurre se stesso, inducendo i soggetti a prendere parte a una messa in scena che opera una rimozione inarrestabile dei legami simbolici. Il reale, per Baudrillard, è soffocato dalla proliferazione in cicli senza fine di segni e immagini che non hanno più un referente, una realtà a cui fare riferimento.

Baudrillard a questo punto arriva a porsi la domanda di cui sopra: perché le Torri Gemelle? Perché due? Osserva che tutti gli altissimi grattacieli di New York si sono sempre sfidati in maniera individuale, ricreando un panorama architettonico a immagine del sistema capitalistico: «una giungla piramidale, tutti i *buildings* all'assalto gli uni degli

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 22.

<sup>22</sup> Ivi, p. 20.

<sup>23</sup> Ivi, p. 18.

<sup>24</sup> J. BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura*, traduzione italiana di Pina Lalli, Bologna, Cappelli, 1980, p. 47.

altri».<sup>25</sup> Al contrario, con la costruzione delle Torri Gemelle i due grattacieli smettono improvvisamente di sfidarsi, incarnando un sistema non più di tipo concorrenziale ma «contabile»,<sup>26</sup> dove la concorrenza scompare lasciando il posto alle «correlazioni»: <sup>27</sup> il fatto che siano due, e identici, significa per Baudrillard non solo la fine di ogni tipo di concorrenza, ma anche la rimozione nei confronti di qualsiasi referenza originaria. Infatti, scrive ancora Baudrillard, «è il raddoppiamento del segno a mettere fine a ciò che esso designa».<sup>28</sup> Scrivendo delle Twin Towers non a caso Baudrillard si riferisce direttamente ad Andy Warhol, le cui repliche, moltiplicando all'infinito il volto di Marilyn Monroe, finiscono per non rimandare più ad alcun referente, essendo allo stesso tempo «la morte dell'originale e la fine della rappresentazione»: <sup>29</sup> una forma di comunicazione pura, che pur continuando ad operare trasmette solo se stessa. Perciò le Twin Towers «sono il segno visibile della chiusura d'un sistema nella vertigine del raddoppiamento, mentre gli altri grattacieli sono ciascuno il momento originale d'un sistema che si supera continuamente nella crisi e la sfida».<sup>30</sup>

Da un punto di vista semiotico, il segno ha una struttura ternaria: un significante indica un significato e insieme rinviano ad un referente. Baudrillard ha osservato che le Twin Towers, con la loro natura gemellare, rendono manifesta l'impossibilità di rappresentare qualcosa al di fuori di esse. Le Torri Gemelle rappresentano così la crisi di questo sistema di riferimento, il simbolo della simulazione, l'emancipazione del segno che «svincolato da quell'esigenza "arcaica" che aveva di designare qualcosa, [...] diventa infine libero per un gioco strutturale, o combinatorio, secondo una indifferenza e una indeterminazione totale, che succede alla precedente regola di equivalenza determinata».<sup>31</sup> Baudrillard rileva, in questa reduplicazione delle Torri, un fascino particolare:

per alte che siano, e più alte di tutte le altre, le due torri significano tuttavia un arresto della verticalità. Esse ignorano gli altri *buildings*, non sono della stessa razza, non li sfidano più e non vi si confrontano più, esse si specchiano l'una nell'altra e culminano in questo prestigio della

---

<sup>25</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 83.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Ivi, p. 18.



similitudine. Ciò che esse si rinviano è l'idea di modello, che esse sono l'una per l'altra, e la loro altitudine gemella non è più un valore di superamento – essa significa soltanto che la strategia dei modelli e delle commutazioni prevale ormai storicamente nel cuore stesso del sistema – e New York ne è veramente il cuore – sulla strategia tradizionale della concorrenza. I *buildings* del Rockefeller Center specchiavano ancora le loro facciate di vetro e d'acciaio, le une nelle altre, in una specularità indefinita della città. Le torri, invece, sono cieche, non hanno più una facciata. Qualsiasi referenziale di abitazione, di facciata come viso, di interno e di esterno, che si ritrova ancora fino nella Chase Manhattan Bank o nei più audaci *buildings*/specchio degli anni '60, è cancellato. Contemporaneamente alla retorica della verticalità, scompare la retorica dello specchio.<sup>32</sup>

Baudrillard continuerà poi a sviluppare la sua analisi sulla postmodernità nelle fortunate opere successive, allargando il raggio di indagine all'ambito estetico e artistico, spingendosi fino alla famosa tesi della scomparsa del reale, crollato nell'iperrealtà, una dimensione collocata oltre la distinzione tra reale e immaginario. Nella reduplicazione del reale operata dai media tramite immagini, video, pubblicità, «di medium in medium il reale si volatilizza [...] ma si rafforza anche con la sua stessa distruzione, diventa il reale per il reale, feticismo dell'oggetto, perduto – non più oggetto di rappresentazione, ma estasi di negazione e della propria sterminazione rituale: iperreale».<sup>33</sup>

Vale però ancora la pena soffermarsi, per il momento, su un passaggio presente nell'analisi delle Twin Towers compiuta ne *Lo scambio simbolico e la morte*, quando cioè Baudrillard avanza l'ipotesi che il dominio dell'architettura rispecchi, attraverso la chiusura autoreferenziale delle Torri, il «modello definitivo»<sup>34</sup> che ha a che fare col sistema della simulazione postmoderno, «che non fa altro, con le sue torri gigantesche [...], se non raddoppiarsi nei segni».<sup>35</sup> Con le Twin Towers infatti «non rimane più che

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 83.

<sup>33</sup> Ivi, p. 85. Cfr. *infra*, Epilogo, 4. Gli esempi della Guerra del Golfo del 1991 e della sua copertura mediatica avanzati da Baudrillard sono probabilmente quelli più famosi, nel momento in cui milioni di spettatori nel mondo hanno creduto di vedere una guerra, ma hanno invece avuto accesso solamente alla sua contraffazione data da notizie, immagini video e notiziari selezionati ad arte. Su questo aspetto e sullo status di *inesperienza* cfr. A. SCURATI, *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Verona, Ombre Corte, 2003 e, dello stesso autore, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

<sup>34</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 84.

<sup>35</sup> Ivi, p. 206.

una serie chiusa sulla cifra due, come se l'architettura, a immagine del sistema, non derivasse più che da un codice genetico immutabile, da un modello definitivo».<sup>36</sup>

L'architettura, in altri termini, attraverso le sue forme può rivelarsi un elemento proficuo per valutare le tendenze culturali e immaginarie dell'epoca postmoderna, come ha felicemente dimostrato anche Fredric Jameson nel celebre *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*.<sup>37</sup> Definito da Remo Ceserani come «il primo grande, sorprendente tentativo di interpretazione complessiva del postmoderno»,<sup>38</sup> il lavoro di Jameson – debitore, tra gli altri, proprio degli studi di Baudrillard – ha contribuito infatti a sottolineare le trasformazioni emblematiche che hanno interessato anche la dimensione dello spazio, che nel postmoderno si trasforma in *iperspazio*. Come sostiene Jameson intervistato da Anders Stephanson,

the notion of spatialization replacing temporalization leads back to architecture and new experiences of space which I think are very different from any previous moments of space of the city, to name one example. What is striking about the new urban ensembles around Paris, for example, is that there is *absolutely no perspective at all*. Not only has the street disappeared (that was already the task of modernism) but all profiles have disappeared as well. This is bewildering and I use existential bewilderment in this new postmodern space to make a final diagnosis of the loss of our ability to *position ourselves within this space and cognitively map it*. This is then projected back on the emergence of a global multinational culture which is decentered and cannot be visualized, a culture in which one cannot position oneself. That is the conclusion.<sup>39</sup>

Secondo Jameson è proprio nell'ambito dell'architettura che le trasformazioni nella produzione estetica si manifestano in maniera più evidente, dove i problemi teorici sollevati da queste modificazioni ottengono un'articolazione maggiore rispetto ad altri campi. La concezione di postmodernismo in Jameson prende così il via proprio dal

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 84.

<sup>37</sup> F. JAMESON, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989 (Durham, Duke University Press, 1991), qui utilizzato nella nuova traduzione con il titolo *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, traduzione italiana di Massimiliano Manganelli, prefazione dell'autore all'edizione italiana, postfazione di Daniele Giglioli, Roma, Fazi, 2007.

<sup>38</sup> R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997. p. 66.

<sup>39</sup> A. STEPHANSON, *Regarding Postmodernism. A conversation with Fredric Jameson*, «Social Text», n. 17, Autumn 1987, pp. 29-54, pp. 32-33.

dibattito architettonico,<sup>40</sup> e in *Postmodernismo* l'autore si riferisce in maniera esplicita a «una specie di mutazione dello stesso spazio edificato»<sup>41</sup> e all'iperspazio, rispetto al quale il soggetto non possiede ancora un «corredo percettivo»<sup>42</sup> che possa garantirgli una forma di armonizzazione. A dimostrazione di questa mutazione dello spazio edificato, Jameson porta il caso dell'hotel Bonaventure di Los Angeles, opera dell'architetto John Portman, paradigma «dell'intensificazione dialettica dell'autoreferenzialità di tutta la cultura moderna, che tende a riferirsi a sé stessa e a designare come suo contenuto la propria produzione culturale».<sup>43</sup> Questo perché il Bonaventure respinge il flusso di informazioni che di norma scorre tra edifici e persone che vi interagiscono, preferendovi al contrario una forma di autarchia di senso che Jameson legge in alcuni dettagli, come l'incredibile difficoltà di accedere all'edificio a causa degli ingressi quasi nascosti, o il rivestimento esterno dell'hotel che con i suoi specchi riflette lo sguardo esterno.<sup>44</sup> Anche al suo interno il Bonaventure esprime questa indifferenza rispetto alla sua fruizione, come dimostrano il totale smarrimento che prova chi vi accede<sup>45</sup> o, ancora, la presenza di scale mobili e ascensori che sostituiscono il movimento e «design[a]no sé stessi quali nuovi segni riflessivi ed emblematici del movimento propriamente detto».<sup>46</sup> L'azione del transitare nello spazio dell'hotel viene quindi «sottolineata, simbolizzata, reificata e sostituita da una macchina trasportatrice, la quale diventa il significante allegorico della passeggiata di una volta, che ormai non ci è più permesso di condurre per conto nostro».<sup>47</sup> Per questi

---

<sup>40</sup> «È [...] proprio dal dibattito architettonico che ha preso il via la mia personale concezione del postmodernismo» F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 20.

<sup>41</sup> Ivi, p. 54.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Ivi, p. 58.

<sup>44</sup> «Ora vorrei sottolineare piuttosto il modo in cui il rivestimento di vetro respinge la città esterna: si tratta di una repulsione analoga a quella esercitata dagli occhiali da sole a specchio, che rendono impossibile all'interlocutore vedere gli occhi di chi li porta e in tal modo si caricano di aggressività e potere sull'Altro. Allo stesso modo, la pellicola di vetro realizza una peculiare e incollocabile dissociazione del Bonaventure dal suo ambiente: non è neppure un esterno, dato che quando si tenta di guardare le pareti esterne dell'albergo non si vede quest'ultimo, ma soltanto le immagini distorte di tutto ciò che lo circonda» ivi, p. 58.

<sup>45</sup> «Quel che accade quando si arriva giù è qualcosa di ancora diverso, che si può descrivere soltanto come una confusione schiacciante, come una specie di rivincita che questo spazio si prende su coloro che tentano ancora di attraversarlo a piedi. Data l'assoluta simmetria delle quattro torri, è pressoché impossibile non perdere l'orientamento in questo vestibolo; recentemente sono stati aggiunti codici cromatici e segnali direzionali, nel tentativo pietoso e rivelatore, ancorché disperato, di ripristinare le coordinate dello spazio di una volta» ivi, p. 59.

<sup>46</sup> Ivi, p. 58.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

motivi Jameson sostiene che, assieme ad altri edifici postmoderni caratteristici, il Bonaventure aspiri ad essere

uno spazio totale, un mondo completo, una specie di città in miniatura; a questo nuovo spazio totale corrisponde una nuova pratica collettiva, una nuova maniera di muoversi e di riunirsi degli individui, una specie di pratica di un genere nuovo e storicamente originale di iperfolla. In questo senso, idealmente, la minicittà del Bonaventure di Portman non dovrebbe avere affatto degli ingressi, poiché l'entrata si configura sempre come la giuntura che collega l'edificio e il resto della città che lo circonda; esso infatti non desidera essere parte della città, bensì piuttosto un suo equivalente, un surrogato. Ovviamente ciò non è possibile, ed ecco quindi la riduzione dell'ingresso alla sua funzione minima.<sup>48</sup>

Si tratta, secondo Jameson, di una separazione tra soggetto e ambiente edificato che si configura come il simbolo analogo dell'incapacità della mente umana di definire le coordinate della rete nella quale l'individuo si trova impigliato e «pertanto l'architettura più recente [...] si pone come una sorta di imperativo a sviluppare nuovi organi, a espandere le nostre funzioni sensoriali e il nostro corpo in nuove dimensioni ancora inimmaginabili e forse, in ultima analisi, impossibili».<sup>49</sup>

### 3. *Attraversare*. Un problema di mondi

Sembra evidente che il punto centrale nella logica architettonica postmoderna, a partire dall'autoreferenzialità di un segno che rimanda solo a se stesso, oltre a rinunciare esplicitamente tramite le sue forme alla realtà esterna – che si confonde con la sua immagine e le sue riproduzioni virtuali fino a svanire – si definisce per il fatto di impedire o ostacolare l'accesso e il passaggio di flussi di scambio. È la condizione di un sistema all'apparenza piacevole e accattivante ma sostanzialmente chiuso, che rifiuta il mondo creandone uno a se stante, rispetto al quale introdurre l'elemento del ponte con la sua funzione di passaggio può rappresentare una problematizzazione interessante. È vero infatti che il ponte, più e forse meglio di altri elementi architettonici, può condensare l'estetica culturale del proprio tempo. In parte è quello che abbiamo provato a dimostrare

---

<sup>48</sup> Ivi, pp. 55-56.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 54-55.

con questo lavoro, e oltretutto questo aspetto è stato anche ribadito altrove: «la costruzione dei ponti – scriveva a proposito Luigi Santarella in un testo che ha fatto storia nelle accademie italiane di architettura e ingegneria – richiede [...] soprattutto una sensibilità artistica capace di *comprendere* ed *esprimere* le caratteristiche di potenza della civiltà del proprio tempo». <sup>50</sup> Cassani, dal canto suo, in *Figure del ponte* ha scritto pagine notevoli rispetto ai ponti costruiti in Germania negli anni Trenta, quintessenza – mistificata – di quell’ideale *Übermensch* nietzschiano di cui la cultura nazista si era impossessata:

questa “volontà di potenza”, questa “volontà di superare”, trova un diretto rispecchiamento simbolico nel Ponte [...]. I ponti di Bonatz e Todt sono veramente nelle aspettative dei loro autori Ponti per il Superuomo, o meglio, Ponti che il Superuomo già attraversa. Ponti in grado di “sopportare” con sicurezza il suo peso, la sua grandezza. L’aspetto “greve”, “arcaico” di molti Ponti di Bonatz riecheggia apertamente i Ponti romani: come questi, sono per un popolo di dominatori e stanno ben piantati, conficcati nel terreno. <sup>51</sup>

Tra i ponti più famosi della contemporaneità si possono ricordare almeno il viadotto strallato di Millau, in Francia, che scavalca addirittura un’intera vallata con la sua altezza vertiginosa; o il ponte che collega, attraverso il Fiume delle Perle, le città di Hong Kong, Zhuhai e Macao, sviluppandosi con una lunghezza complessiva di oltre 50 chilometri. Ma si tratta in entrambi i casi di costruzioni pervase dalla logica del capitalismo classico, e possono essere interpretate come Baudrillard intendeva i grattacieli di New York prima della costruzione delle Torri Gemelle: espressione cioè della volontà di superare ogni limite per affermare la propria potenza, frutto di una – in questo caso – *orizzontalità* «concorrenziale» da cui risulta un panorama a immagine del sistema capitalistico. È scontato poi il valore simbolico del ponte costruito in Cina, che se da un lato è sfoggio delle grandi potenzialità tecnologiche della repubblica cinese, dall’altro non può che servire per ribadire le mai celate volontà di Pechino di riaffermare il proprio controllo su Hong Kong.

---

<sup>50</sup> L. SANTARELLA, *Arte e tecnica nella evoluzione dei ponti. I ponti in legno, in pietra, in ferro, in cemento armato*, Milano, Hoepli, 1933, p. 6. Corsivo mio.

<sup>51</sup> A. G. CASSANI, *Figure del ponte*, cit., pp. 96-97. Cfr. in particolare il capitolo IV.4 “I Ponti del Superuomo. Il regno millenario del Terzo Reich”, pp. 96-105. Cfr. anche ID., *I ponti del superuomo. Note su Paul Bonatz*, «Urbanistica», n. 81, novembre 1985, pp. 76-81.

Il ponte che invece potrebbe rappresentare in maniera più puntuale la condizione postmoderna così come descritta da Baudrillard e Jameson si trova in Danimarca nella città di Aarhus, sulla costa orientale dello Jutland. L'*Infinite Bridge* di Aarhus è una struttura ad anello di 60 metri di diametro realizzata a cavallo tra la spiaggia e le acque della baia, progettata dagli architetti Niels Povlsgaard e Johan Gjødes. Nata come installazione temporanea per la Biennale internazionale *Sculture by the sea* del 2015, si è poi trasformata in un'opera permanente grazie al grande successo di pubblico e alla pressione della cittadinanza che si è mobilitata per la sua conservazione. Se le Torri Gemelle erano autoreferenziali perché raddoppiando di segno finivano per rinunciare al contesto e l'hotel Bonaventure perché nascondendo i suoi ingressi esclude – specchiandolo – l'esterno, anche l'*Infinite Bridge* di Aarhus, con la sua forma circolare, non ha più bisogno di un referente a cui richiamarsi, ma diventa lo scenario perfetto del consumo di massa della sua stessa immagine attraverso la sua fruizione. In un certo senso è quanto suggerisce in maniera accattivante lo stesso sito web che sponsorizza il turismo nella città danese: «imagine a bridge on which you can walk and walk and walk. Without ever reaching the end. And in the most breathtaking scenery. This is exactly what you get, when you visit [...] The Infinite Bridge».<sup>52</sup> Senza scomodare i significati più complessi del ponte analizzati nell'arco di questo lavoro, anche solo dal punto di vista della coerenza funzionale l'idea di un ponte sul quale «you can walk and walk and walk without reaching the end» assomiglia di più ad un incubo che a una forma di esperienza che possa portare a qualche tipo di consapevolezza. È inevitabile ricordare ancora quanto scritto da Jameson in *Postmodernismo*, quando si chiedeva se la “voglia” postmoderna di architettura non esprimesse in realtà la necessità di qualcos'altro:

penso che si tratti di una voglia di fotografia: ciò che oggi vogliamo consumare non sono gli edifici in sé, che si riconoscono a malapena mentre si prende l'autostrada. I riflessi condizionati rendono tutto incolore prima di potere ricordare la foto del centro urbano; il tipico cantiere edile della California meridionale ne appanna l'immagine e imprime la consueta provvisorietà, circostanza che si suppone sia una bella cosa in un “testo”, ma che nello spazio non è nient'altro che un sinonimo di cattiva qualità. Di fatto è come se la “realtà esterna”, che mi asterrò con cura dall'indicare come il referente, fosse l'ultimo

---

<sup>52</sup> Aarhus, The Infinite Bridge. Consultabile al sito: <https://www.visitaarhus.com/aarhus/plan-your-trip/infinite-bridge-gdk1092521> (visitato il 30 novembre 2020).

rifugio, la riserva del bianco e nero (come nei film in bianco e nero): quello che nel mondo vero di fuori si scambia per colore non è nient'altro che un'informazione su qualche programma informatico interno, il quale ritraduce i dati e li contrassegna con la tonalità giusta, come avviene nella colorizzazione dei classici di Hollywood. Il colore vero arriva quando si guardano le fotografie, le lastre lucide, in tutto il loro splendore.<sup>53</sup>

Senza un inizio né una fine, il ponte di Aarhus non nasce dunque per collegare due sponde tra loro, ma per permettere di osservare il panorama circostante camminando all'infinito, senza uscire e senza andare da nessuna parte. L'*Infinite Bridge*, con la sua struttura circolare perfetta, rappresenta così la quintessenza dell'autoreferenzialità, che rinuncia a collegarsi a qualcosa di diverso da sé, interrompendo lo scambio con l'esterno – che invece di essere *vissuto* viene decodificato e derealizzato come segno fotografabile e riproducibile all'infinito dalle più diverse prospettive che il ponte garantisce con la sua struttura circolare. Parafrasando il Baudrillard de *Lo scambio simbolico e la morte*, si tratta della dimostrazione dell'emancipazione del segno che si svincola dall'esigenza “arcaica” di designare qualcosa. Per di più, come osservava ancora Cassani in *Figure del ponte*, la tendenza postmoderna più significativa sembra esprimersi attraverso il ponte proprio tramite queste peculiarità strutturali, che rimandano, come abbiamo visto, a una precisa lettura estetica della realtà:

sempre più i ponti contemporanei – soprattutto quelli pedonali – non uniscono più con una linea retta, ma con spezzate, zig-zag, sinuosità curvilinee, come se il compito di unire due rive fosse assai più *complicato* – o, meglio, come se *non ci fosse nulla da unire* – e perciò tutto si limitasse al percorso – al viaggio – e non fossero più importanti i punti di partenza e arrivo.<sup>54</sup>

L'*Infinite Bridge* non è l'unica installazione interessante presente ad Aarhus. Nella città danese si trova anche un'altra importante opera d'arte intitolata *Your rainbow panorama*, realizzata dall'artista Olafur Eliasson nel 2011. Si tratta di una passerella circolare installata sul tetto dell'ARos Aarhus Kunstmuseum: una galleria panoramica chiusa, sospesa a 50 metri d'altezza, che offre una vista a 360 gradi della città grazie alle

---

<sup>53</sup> F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit. pp. 112-113.

<sup>54</sup> A. G. CASSANI, *Figure del ponte*, cit., p. 223.

sue pareti di vetro. La particolarità che dà il nome all'opera è rappresentata proprio dalle pareti, la cui colorazione sfuma progressivamente nei sette colori dell'arcobaleno, permettendo quindi al visitatore di osservare il panorama attraverso questa distorsione cromatica. Lo spunto concettuale da cui muove Eliasson risponde al problema di «how to design spatial configurations based on user experiences»:<sup>55</sup> con il suo moto circolare e l'alterazione della percezione, *Your rainbow panorama* contribuisce così a mettere in discussione una realtà moltiplicata e alterata dalla prospettiva individuale.<sup>56</sup>

Simile al *realitysmo* di cui ha parlato Maurizio Ferraris a proposito dell'effetto di realtà che pervade la cultura postmoderna,<sup>57</sup> la sensazione alla base di queste installazioni è che l'autorità del reale venga revocata, e che al suo posto si imbandisca «una quasi-realtà con forti elementi favolistici».<sup>58</sup> Così facendo, la prospettiva postmoderna

invece di riconoscere il reale e immaginare un altro mondo da realizzare al posto del primo, pone il reale come favola e assume che questa sia l'unica liberazione possibile: sicché non c'è niente da realizzare, e dopotutto non c'è nemmeno niente da immaginare; si tratta, al contrario, di credere che la realtà sia come un sogno che non può far male e che appaga.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> C. DERIX, Å. IZAKI (a cura di), *Empathic Space: The Computation of Human-Centric Architecture*, Hoboken, Wiley, 2014, p. 46.

<sup>56</sup> È significativo il fatto che l'artista riconosca in Baudrillard una delle figure che più hanno influito sulla sua formazione teorica: cfr. O. ELIASSON, *Experience*, London, Phaidon, 2018. In un articolo pubblicato recentemente da Eliasson, la presenza di Baudrillard (e delle sue teorie sui simulacri) sembra piuttosto chiara: «previously [...] the model was merely an image, a representation of reality without being real itself. What we are witnessing is a shift in the traditional relationship between reality and representation. We no longer progress from model to reality, but from model to model while acknowledging that both models are, in fact, real. As a result we may work in a very productive manner with reality experienced as a conglomeration of models. Rather than seeing model and reality as polarized modes, they now function on the same level. Models have become co-producers of reality» ID., *Models are Real*, «Models», 11, 2007, pp. 18-25, p. 19.

<sup>57</sup> «Il realitysmo non è [...] un semplice prodotto postmoderno. Ha un cuore antico quanto il desiderio di illusione proprio dell'essere umano, e quanto il gusto di mistificazione e le sue convenienze. Così, il realitysmo si affaccia alla nostra mente già da bambini, quando ci chiediamo se le cose intorno a noi siano vere o se stiamo sognando, e si sviluppa nelle favole con cui speriamo di cambiare il mondo. Di per sé, è soltanto una variante del solipsismo, dell'idea che il mondo esterno non esista, che sia una mera rappresentazione, magari a nostra disposizione. Sulle prime sembra un momento di grandissima liberazione: siamo tutti sollevati dal peso del reale, possiamo fabbricare noi stessi il nostro mondo [...]. Alla fine, però, uno si sente solo. Il mondo fuori non c'è, stiamo semplicemente sognando il nostro sogno o addirittura un sogno sognato da altri, un sogno programmato e un po' scaduto [...]. E allora tutto si trasforma in incubo, come in *The Truman Show*» M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 25-26.

<sup>58</sup> Ivi, p. 24.

<sup>59</sup> *Ibidem*.



L'arcobaleno, quindi, non è più quel ponte che mette in comunicazione con un altro mondo. L'arcobaleno in realtà non è più propriamente nemmeno un ponte, il quale, al contrario, si ripiega su se stesso delineando un cerchio perfetto, una struttura dell'immanenza destinata ad essere percorsa senza meta e attraverso la quale guardare panorami alterati, altri mondi. Le installazioni dell'*Infinite Bridge* e del *Your rainbow panorama* non fungono allora da ponte ma operano piuttosto come una «expectation machine»,<sup>60</sup> come scrive lo stesso Eliasson a proposito della sua installazione, che «suspended between the city and the sky insist on your sensory engagement».<sup>61</sup>

Sembrano qui ritornare, come per il periodo di inizio Novecento affrontato nel primo capitolo, lo stato di sospensione e il problema del transitare che si riflettevano attraverso il ponte. Il principio di riferimento tramite il quale interpretare quanto detto, come visto, è però da rintracciarsi su un territorio completamente diverso. È necessario pertanto aprire una parentesi e soffermarsi sulla problematica che investe gli interrogativi alla base della poetica modernista e postmodernista, rispettivamente orientati verso questioni di tipo epistemologico e ontologico. In ambito letterario queste due categorie hanno assunto una precisa connotazione anche grazie agli studi condotti da McHale tra gli anni Ottanta e Novanta: analizzando in maniera trasversale la narrativa postmoderna, dai romanzi nordamericani al realismo magico passando per il *nouveau roman* e la fantascienza, con *Postmodernist Fiction* McHale ha rivelato che il denominatore comune di questo insieme composito di testi è dato dalla predominanza di un quesito ben preciso, un'interrogazione diretta alla realtà del mondo abitato dal soggetto postmoderno. Per individuare una chiave di lettura per interpretare il funzionamento dei testi eterogenei che prende a campione, McHale compie una doppia operazione: da un lato recupera dagli studi di Roman Jakobson il concetto di *dominante*, intesa come la componente determinante di un'opera, adibita a regolare e strutturare le altre parti.<sup>62</sup> Dall'altro estrapola la nota distinzione tra cognitivismo e post-cognitivismo operata dal poeta Dick

---

<sup>60</sup> O. ELIASSON, *The future is curved*, in C. DERIX, Å. IZAKI, (a cura di), *Empathic Space: The Computation of Human-Centric Architecture*, cit., pp. 86-93, p. 90.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> «The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure» R. JAKOBSON, *The dominant* [1935], in ID., *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1987. pp. 41-46, p. 41. Jakobson a sua volta mutuava il concetto di dominante da Jurij Tynjanov. Cfr. J. TYNJANOV, *L'evoluzione letteraria*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, traduzione italiana di Gian Luigi Bravo et al., Torino, Einaudi, 1968, pp. 30-47.

Higgins in *A Dialectic of Centuries: Notes Towards a Theory of the New Arts*, applicandola in un campo, quello letterario, che l'artista non aveva preso in considerazione. Dato che più che interessare le forme di conoscenza dell'individuo, come si è detto, il problema per il postmoderno – e per le sue narrazioni – risiede nello statuto del mondo e della realtà, McHale suggerisce che la letteratura postmoderna metta in primo piano una dominante di tipo *ontologico*, in contrapposizione alla letteratura modernista, basata invece su una dominante di tipo *epistemologico*. La letteratura moderna, caratterizzata dalla ricerca della conoscenza della realtà (componente cognitiva) e dalle modalità attraverso le quali questa forma di conoscenza può concretizzarsi ed essere condivisa tra gli individui, avanza delle domande come:

How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it? [...] What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable?<sup>63</sup>

Al contrario, le opere postmoderne affrontano la pluralità di mondi possibili e ontologicamente distinti, sollevando interrogativi (componente post-cognitiva) come

Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? [...] What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on.<sup>64</sup>

La tesi di McHale, forte dell'elaborazione di questo concetto, si basa sull'assunto che il passaggio tra una poetica di tipo modernista e una di tipo postmodernista, piuttosto che definirsi sulla comparsa o sulla scomparsa di nuovi elementi, sia determinato invece

---

<sup>63</sup> B. MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, p. 9.

<sup>64</sup> Ivi, p. 10.

dal cambio di questa dominante, da una modificazione della gerarchia tra gli elementi del testo, o da una loro ricombinazione.<sup>65</sup>

Ritornando alla figura del ponte, dunque, e con l'aggiunta della terminologia introdotta da McHale, si potrebbe inquadrare alla luce di una dominante di tipo epistemologico quella particolare problematica che durante l'epoca modernista della crisi dell'Io forzava il soggetto a interrompere il passaggio del ponte e a interrogarsi sulla propria identità. Si pensi, per esempio, al finto suicidio inscenato da Adriano Meis ne *Il fu Mattia Pascal*, dove il personaggio, lasciati bene in vista sul parapetto del ponte i simboli della sua identità borghese – bastone e cappello – decideva di inscenare la morte della sua identità fittizia per ritornare ad essere Mattia Pascal. Al contrario, in epoca postmoderna, è un'istanza di tipo ontologico a condizionare il passaggio sul ponte e a spingere il soggetto a rielaborare i concetti stessi di “realtà” e “mondo”: l'esempio in questo caso potrebbe essere quello del contrattempo all'apparenza fortuito che crea l'inesco della narrazione in *IQ84* (2009-2010). Aomame, la protagonista del romanzo di Murakami, bloccata nel traffico a metà di un ponte autostradale, decide infatti di abbandonare il taxi e di *scendere* dal ponte utilizzando una scala di emergenza, compiendo una vera e propria violazione dei livelli diegetici: è l'evento scatenante che determina l'accesso a un mondo parallelo, quello della finzione letteraria,<sup>66</sup> che si sovrappone a quello “reale” creando un universo ibrido tra due realtà con statuti tra loro inconciliabili.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Questo aspetto, quindi, non esclude in maniera rigida la possibilità che le opere possano presentare tratti riconducibili tanto al moderno quanto al postmoderno, liberando al contempo i due concetti da vincoli cronologici: moderno e postmoderno, da questo punto di vista, si organizzano come sistemi retti da una dominante, e non secondo un principio temporale. Il concetto di dominante è recuperato all'interno di uno studio recente condotto da Valentina Re e Alessandro Cinquegrani: gli autori, proponendo un'analisi serrata sulle strategie narrative impiegate in film e romanzi degli anni Novanta e Zero, indagano «che cosa accade quando certe finzioni sembrano in qualche modo “rappresentare” la nostra attività di costruzione di mondi, e in che modo le finzioni costruiscono, o contribuiscono a mettere in discussione e ridefinire, il nostro senso della realtà» V. RE, A. CINQUEGRANI, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 13.

<sup>66</sup> È la lettura che Re e Cinquegrani propongono in *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, cit. Cfr. cap. 4.2 Le radici della fiction: *IQ84* di Murakami Haruki, pp. 228-238.

<sup>67</sup> Si tratta della trasgressione di una «“frontiera mobile ma sacra” tra il mondo *che* si racconta e il mondo *in cui* si racconta», trasgressione che alimenta «quel profondo senso di vertigine che marca l'improvvisa capacità di distinguere il “reale” dal “fanzionale”, ma anche [...] quel piacere particolare che deriva dall'occasione di instaurare forme di relazione e di comunicazione “impossibili” tra il mondo che quotidianamente abitiamo e i mondi finzionali in cui quotidianamente amiamo, seppur provvisoriamente e temporaneamente, transitare» ivi, pp. 13-14.

se il problema non fosse mio, ma del mondo che mi circonda? Se l'anomalia non avesse origine nella mia coscienza o nel mio spirito, ma fosse il mondo intorno a me ad aver subito una trasformazione sotto l'influsso di una forza incomprensibile? [...] A generare disordine non sono io, ma il mondo.<sup>68</sup>

Alla luce delle problematiche affrontate in questo capitolo è allora possibile proporre un'interpretazione del significato rivestito dal ponte che compare in *Rumore bianco* (1985) di Don DeLillo, uno dei romanzi più rappresentativi della letteratura postmoderna. In quest'opera, secondo una logica di tipo ontologico, se il sistema è rappresentato come una trappola autoreferenziale e la realtà ha perso consistenza fino a volatilizzarsi nell'iperrealtà, assorbita dalla proliferazione delle immagini dei domini mediatici e virtuali, attraversare un ponte – o meglio, come si vedrà, *sostare* sul ponte – permette di entrare in contatto con realtà alterate e mondi artificiali.<sup>69</sup>

#### 4. *Rumore bianco*

All'interno della letteratura postmoderna il problema del transitare declinato secondo una prospettiva ontologica trova la sua peculiare problematizzazione nell'emblematico ponte-cavalcavia che compare in *Rumore bianco*. Definito da Noel King come un esempio di *ficto-criticism*,<sup>70</sup> il romanzo di DeLillo racconta la quotidianità di Jack Gladney, preside del dipartimento di studi hitleriani in un college americano. Jack, ossessionato dal pensiero della morte,<sup>71</sup> nel tentativo di annullare le sue paure si

---

<sup>68</sup> H. MURAKAMI, *1Q84. Libro 1 e 2. Aprile-settembre*, traduzione italiana di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2011, pp. 136-137.

<sup>69</sup> Sulle problematiche che intersecano la cesura tra moderno e postmoderno, la percezione spaziale e il personaggio letterario cfr. G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, cit.

<sup>70</sup> Cfr. N. KING, *Reading White Noise: floating remarks*, «Critical Quarterly», vol. 33, n. 3, 1991, pp. 66-83. Secondo King le opere di *ficto-criticism* ricorrono alla finzione per condurre un'analisi dei modelli culturali e sociali della contemporaneità, in alternativa a uno studio di pura teoria. Il concetto è dedotto a partire da quanto dichiarato da Jameson in un'intervista rilasciata ad Andrew Ward: «it is very clear that there has been a flowing together of theory and criticism. It seems that theory can't exist without telling little narrative stories and then, at this point of criticism, criticism seems very close to simply telling stories. It is an advanced and energetic form of conceptual criticism» A. WARD, *Interview with Fredric Jameson*, «Impulse», 13, 4, 1987, pp. 8-9, p. 9.

<sup>71</sup> «Il rimpianto più profondo è la morte. L'unica cosa da affrontare è la morte. Non penso ad altro. Il punto è uno solo: non voglio morire» D. DELILLO, *Rumore bianco*, traduzione italiana di Mario Biondi, Torino, Einaudi, 1999, p. 338. Sul rapporto tra Hitler e la morte nella narrazione delilliana cfr. A. CINQUEGRANI, *Alterità e inesperienza nell'opera di Don DeLillo*, in S. REGAZZONI, M. C. DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ (a cura di), *L'altro sono io. El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 249-261.

abbandona a una serie di pratiche che rientrano nello stereotipo dell'*American way of life*, consumismo variegato e compulsivo e uso massiccio del mezzo televisivo in primis. Tuttavia, Jack e le sue convenzioni consumistiche vengono messi in crisi quando una tossina rilasciata da un «evento tossico aereo» penetra nel suo corpo come una «massa nebulosa»:

sono tecnicamente morto. Nel mio corpo si sta formando una massa nebulosa. Sono cose che vengono individuate come i satelliti. Tutto ciò come conseguenza del sottoprodotto di un insetticida. Nella mia morte c'è qualcosa di artificiale. È vuota, non appagante. Io non sto né in cielo né in terra. Sulla mia tomba bisognerebbe incidere una bomboletta spray.<sup>72</sup>

Con il procedere della narrazione l'«evento tossico aereo» finisce per modificare anche la composizione dell'aria, generando delle alterazioni chimiche che rendono i tramonti estremamente suggestivi: «il limite della terra tremava in una foschia oscura. Sopra di essa si levava il sole, che affondava come una nave in una mare infuocato [...]. Tutto, nel nostro campo visivo, sembrava esistere soltanto al fine di cogliere la luce di quell'evento».<sup>73</sup>

Per poter godere appieno della vista di questi tramonti stupefacenti la popolazione della cittadina percorre ogni sera un cavalcavia, come in pellegrinaggio, utilizzandolo come una sorta di osservatorio panoramico:

continuiamo ad andare al cavalcavia [...]. Ci portiamo un thermos di tè freddo, parcheggiamo l'auto, guardiamo il sole tramontare [...]. Arrivano altre auto, le quali parcheggiano in una fila che raggiunge la zona residenziale. La gente sale per la rampa e arriva sul cavalcavia, portando con sé frutta e noci, bibite fredde, soprattutto quelli di mezza età, gli anziani, alcuni addirittura con seggiole da spiaggia, ripiegate, che aprono sul marciapiede, ma anche coppie giovani, a braccetto lungo il corrimano, con lo sguardo rivolto a occidente.<sup>74</sup>

In maniera significativa, ciò che dopo l'«evento tossico aereo» si ripropone ogni sera non è per Jack un fenomeno meteorologico qualsiasi, ma un «tramonto

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 337.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 270-271.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 385-386.

postmoderno». <sup>75</sup> L'aggettivo qui è tutt'altro che fortuito: se è vero infatti che quello postmoderno è un mondo caratterizzato dalla pervasività del discorso mediatico, dall'onnipresenza tecnologia e dal consumo delle merci, la catastrofe ambientale e i tramonti chimici che ne derivano sembrano rappresentare una potente metafora di tutti quei fenomeni (prolificazione di immagini, ubiquità televisiva, informazione radiofonica...) che, come si vedrà, inquinano, distorcendola, la percezione della realtà del soggetto postmoderno.

A fronte di questa condizione, pertanto, il ponte non sembra poter adempiere alla sua funzione simbolica, ovvero quella di permettere il passaggio da una parte all'altra dello spazio, creando simbolicamente le premesse per una forma di fratellanza tra gli uomini o conducendo i personaggi a una diversa condizione esistenziale. Perché la negazione del transito sembra piuttosto sintomatica di un'impasse che blocca i personaggi, una condizione che rispecchia la confusione ontologica tipica della postmodernità: i personaggi si trovano infatti senza risposte di fronte a una realtà artefatta, rispetto alla quale non sanno come reagire. Che cos'è il mondo che possono vedere in cima al ponte? Perché non riescono a descriverlo? È reale?

È difficile sapere che fare di fronte a tutto ciò. Alcuni hanno paura dei tramonti, altri decidono di sentirsi esaltati, ma la maggior parte di noi non sa che partito prendere [...]. Non è dato sapere se, mentre guardiamo, siamo pieni di meraviglia oppure di terrore, non sappiamo cosa stiamo guardando né che cosa significhi. <sup>76</sup>

Simulazione, immanenza e consumismo sono le tre chiavi d'accesso con cui provare a fornire un'interpretazione allo smarrimento dei personaggi, alla confusione ontologica e alla funzione del ponte nel romanzo.

L'era del simulacro e della simulazione teorizzata da Baudrillard <sup>77</sup> presenta una somiglianza notevole con quella descritta da DeLillo in *Rumore bianco*: secondo le più note teorizzazioni di Baudrillard, come abbiamo visto, quello postmoderno è un mondo caratterizzato dalla precarietà del principio di realtà, smarritosi nel buco nero della simulazione dei significanti diffusi dalla società mediatica, per cui immagini e segni, nel

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 270.

<sup>76</sup> Ivi, p. 386.

<sup>77</sup> Cfr. J. BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura*, cit.; ID., *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., cap. 2.

rappresentare il mondo che cancellano, sono diventati più reali della realtà stessa. Il passaggio alla postmodernità, in altri termini, è segnato da un cambiamento radicale che ha coinvolto le modalità di rappresentazione della realtà, portando con sé un sovvertimento nel rapporto tra rappresentazione (significante) e realtà (referente), ora più problematico perché l'immagine prende il posto della parola nel ruolo di significante. Una mimesi, quella dell'immagine, che anche a causa della sua iperdiffusione virtuale cortocircuita e sovverte l'ordine della realtà, come dimostra con grande efficacia un passaggio molto citato di *Rumore bianco*.

All'inizio del romanzo Jack e il collega Murray Siskind, docente di cultura popolare, decidono di visitare un'attrazione turistica conosciuta come «la stalla più fotografata d'America».<sup>78</sup> Lungo il tragitto i due si imbattono in numerosi cartelli che indicano la strada per raggiungere la stalla, che trovano quindi assediata da una folla di turisti intenta a scattare foto. Qui Murray compie una riflessione emblematica, un episodio riconosciuto da alcuni critici come «the “Most Discussed Scene in Postmodern Fiction”»:<sup>79</sup> il collega di Jack sostiene che non esistono più le condizioni per *vedere* la stalla vera e propria – «la stalla non la vede nessuno»<sup>80</sup> – perché ha finito con il perdersi nell'immagine virtuale della sua riproduzione fotografica. La stalla, per Murray, rappresenta pertanto un simulacro:

una volta visti i cartelli stradali, diventa impossibile vedere la stalla in sé [...]. Noi non siamo qui per cogliere un'immagine, ma per perpetuarla. Ogni foto rinforza l'aura [...]. Trovarsi qui è una sorta di resa spirituale. Vediamo solamente quello che vedono gli altri [...]. Un'esperienza religiosa, in un certo senso, come ogni forma di turismo.<sup>81</sup>

Tra il brusio degli otturatori delle macchine fotografiche Murray continua con il suo ragionamento:

come sarà stata questa stalla prima di venire fotografata? [...] Che aspetto avrà avuto, in che cosa sarà differita dalle altre e in che cosa

---

<sup>78</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 15.

<sup>79</sup> P. KNIGHT, *DeLillo, postmodernism, postmodernity*, in J. N. DUVALL (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, London, Cambridge University Press, 2008, pp. 27-40, p. 39.

<sup>80</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 16.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

sarà stata simile? Domande a cui non sappiamo rispondere perché abbiamo letto i cartelli stradali, visto la gente che faceva le sue istantanee.<sup>82</sup>

Il mondo di *Rumore bianco* è dominato dalla simulazione.<sup>83</sup> Non tanto, con le parole di Baudrillard, «quella di un territorio» o «di un'entità referenziale», quanto piuttosto quella che «genera attraverso i modelli di un reale senza origine né realtà: iperreale».<sup>84</sup> La simulazione, cioè la sostituzione del reale ad opera dei segni del reale stesso, dà vita a un iperreale la cui peculiarità consiste nel fatto che i segni non si riferiscono più ormai a un modello esterno, ma continuano a rimandare solo a se stessi e ad altri segni ancora.<sup>85</sup> «non si tratta più di imitazione, né di raddoppiamento, e neanche di parodia. Si tratta di una sostituzione al reale dei segni del reale».<sup>86</sup> La teoria di Murray sembra così riprendere le celebri formulazioni di Baudrillard a proposito del simulacro: nell'era dell'iperreale non è il reale a precedere l'immagine, la sua rappresentazione, ma il contrario. Al tempo del simulacro, «copia identica di un originale mai esistito»,<sup>87</sup> secondo la definizione che anche Jameson ne ha dato sulla scorta dell'originaria definizione platonica, la simulazione della realtà è diventata la realtà stessa e l'immagine, che la sostituisce, finisce per creare a sua volta una forma di realtà. La stalla, quindi, è diventata un simulacro perché è stata fotografata innumerevoli volte, in modo tale per cui ciò che viene fotografato, o ciò che i turisti si recano a visitare, non è quello che la stalla è nella sua essenza reale, quanto, piuttosto, quello che la stalla è *diventata* in seguito al processo di ripetute simulazioni.<sup>88</sup> La riproduzione dell'immagine, la sua simulazione, in qualche modo precede e produce ciò che la stalla è,<sup>89</sup> e, al tempo stesso, è «priva di rapporto con

---

<sup>82</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>83</sup> Cfr. *supra*, Epilogo, 2.

<sup>84</sup> J. BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura*, cit., p. 45.

<sup>85</sup> «Fotografano il fotografare» dice Murray. D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 16.

<sup>86</sup> J. BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura*, cit., p. 47.

<sup>87</sup> F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 38.

<sup>88</sup> «L'isteria caratteristica del nostro tempo: quella della produzione e della riproduzione del reale» J. BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura*, cit., p. 67.

<sup>89</sup> I riferimenti di Murray a una «resa spirituale» e al turismo come a una forma di «esperienza religiosa» sembrano inoltre alludere al fatto che i visitatori della stalla partecipino a una condizione di «percezione collettiva» simile a una ipnosi di massa, a discapito della propria individualità. Murray parla a proposito di un'«aura» – «non possiamo uscire dall'aura. Ne facciamo parte. Siamo qui, siamo ora» (D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 17) –, una condizione onnipervasiva di esaltazione simile a quella che Baudrillard in *Strategie fatali* ha definito come «estasi della comunicazione» (J. BAUDRILLARD, *Le strategie fatali*, traduzione italiana di Sandro D'Alessandro, Milano, SE, 2017, p. 62). Nelle pause che intervallano le riflessioni di Murray si avverte «l'incessante scattare dei pulsanti degli otturatori, il fruscio delle leve di avanzamento delle pellicole» (D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 16), come se i turisti-fotografi fossero



qualsivoglia realtà»<sup>90</sup> risultando tuttavia vera, come scrive ancora Baudrillard a proposito del simulacro.

Un secondo riscontro nel romanzo alla teoria baudrillardiana dei simulacri è dato dal programma governativo denominato SIMUVAC (*simulated evacuation*), incaricato di organizzare delle evacuazioni utilizzando però quelle reali come modello. Dopo la fuoriuscita del gas tossico la città di Blacksmith viene evacuata e Jack con la sua famiglia è indirizzato verso un centro di primo soccorso. Qui un impiegato del SIMUVAC gli dice: «abbiamo pensato che [l’“evento tossico aereo”] poteva servirci come modello [...], [è] l’opportunità di servir[ci] dell’evento reale per provare la simulazione».<sup>91</sup> L’evento reale, cioè, offre l’opportunità di prepararsi per inscenare una simulazione più accurata. Jack gli chiede come procede lo studio e il tecnico risponde:

la curva di inserzioni non fila liscia come avremmo voluto. C’è un eccesso di probabilità. In più non abbiamo le nostre belle vittime lì dove le vorremmo se questa fosse una vera simulazione. In altre parole siamo costretti a prendere le vittime dove le troviamo. Non ci troviamo di fronte a una cosa preparata al computer [...]. Si deve tenere conto del fatto che tutto quello che vediamo stasera è reale. Dobbiamo dargli ancora una gran ripassata.<sup>92</sup>

In un capovolgimento del rapporto tra causa ed effetto<sup>93</sup> la simulazione diventa dunque l’evento originario per cui la realtà si trasforma in imitazione: è questo il «meccanismo» che SIMUVAC intende «applicare»,<sup>94</sup> sottintendendo cioè una progressiva saturazione della realtà da parte della simulazione, fino al punto di negare o neutralizzare la realtà stessa. Alla luce di questo scenario, dove la tecnologia consente una duplicazione

---

essi stessi parte della stessa macchina adibita alla proliferazione delle immagini e contribuissero a rinforzare l’«aura» del simulacro: come scrive Marc Schuster «they exist primarily to service the barn, to maintain, as Murray insists, its image. Just as the barn serves no other purpose than to be photographed, the tourists serve no other purpose than to photograph it» (M. SCHUSTER, *Don DeLillo, Jean Baudrillard, and the Consumer Conundrum*, New York, Cambria Press, 2008, pp. 16-17). Turisti e stalla, perciò, instaurano un rapporto tautologico in cui finiscono per definirsi a vicenda, senza però stabilire degli autentici riferimenti con il mondo esterno.

<sup>90</sup> J. BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura*, cit., p. 50.

<sup>91</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 168.

<sup>92</sup> Ivi, p. 169.

<sup>93</sup> «È tutta la forma tradizionale di causalità a essere in questione: forma prospettica, deterministica, forma “attiva”, critica, forma analitica – distinzione della causa, e dell’effetto, dell’attivo e del passivo, del soggetto e dell’oggetto, del fine e dei mezzi» J. BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura*, cit., p. 73.

<sup>94</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 246. Rispettivamente “mechanism” e “employ” sono i termini utilizzati dall’autore.

senza fine dell'evento reale, aumenta la difficoltà nel determinare dove finisca la realtà e dove inizi la sua simulazione: è la dimostrazione di come in *Rumore bianco* l'evento da riprodurre artificialmente non venga considerato finto ma iperreale, «più reale del reale stesso»,<sup>95</sup> mentre ovunque, scrive Baudrillard, «l'iperrealismo della simulazione si traduce nell'allucinante rassomiglianza del reale a se stesso».<sup>96</sup>

Ricapitolando, tanto l'episodio della stalla quanto il caso del SIMUVAC riflettono le teorie di Baudrillard a proposito di quei sistemi che producono delle copie che stanno al posto del reale. Come ha notato Bran Nicol questi due esempi rendono particolarmente chiaro il fatto che l'argomentazione di Baudrillard

isn't simply about lamenting the loss of something present and stable (the real), but about how our experience of reality is actually produced by simulation. The most photographed barn itself is effectively produced by the aura surrounding it, because it is impossible to see it as anything else, while the simulated evacuation modelled by SIMUVAC is intended to condition real evacuations in future.<sup>97</sup>

Contrariamente a una lettura convenzionale delle forme culturali, le quali verrebbero intese come significanti che rappresentano la realtà, quello che contraddistingue il mondo postmoderno descritto da DeLillo si traduce allora in una comprensione estremamente problematica della realtà da parte dei personaggi; gli esempi della «stalla più fotografata d'America» e del SIMUVAC, come ha scritto infatti Paula Geyh in *Assembling Postmodernism: Experience, Meaning, and the Space In-Between*, rappresentano «an articulation of the crisis of the real, of the mediation of our experience [...], of the primacy of the signifier over the signified».<sup>98</sup>

Se è vero, poi, con Baudrillard, che è la totale saturazione dei significati operata dai media a minacciare direttamente lo statuto di *significato*,<sup>99</sup> allo stesso modo, nel romanzo,

---

<sup>95</sup> J. BAUDRILLARD, *L'implosione del senso nei media e l'implosione del sociale nelle masse*, «Aut aut», 169, gennaio-febbraio 1979, pp.105-116, p. 99.

<sup>96</sup> J. BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura*, cit., p. 67.

<sup>97</sup> B. NICOL, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, London, Cambridge University Press, 2009, p. 193.

<sup>98</sup> P. GEYH, *Assembling Postmodernism: Experience, Meaning, and the Space In-Between*, «College Literature», vol. 30, n. 2, Spring 2003, pp. 1-29, p. 18.

<sup>99</sup> Cfr. J. BAUDRILLARD, *L'implosione del senso nei media e l'implosione del sociale nelle masse*, cit. Secondo Baudrillard «l'informazione divora i suoi propri contenuti. Divora la comunicazione così come il sociale» (108) facendolo collassare «in una sorta di nebulosa che non tende per nulla verso un sovrappiù d'informazione, ma proprio al contrario, verso l'entropia totale» (100).

il costante flusso di informazioni elettroniche finisce per azzerare la possibilità di raggiungere un significato coerente, come implica la nozione stessa di *rumore bianco* che dà il titolo al romanzo – un ronzio di fondo onnipresente generato del discorso mediatico, il surplus sonoro di una società intasata dall'informazione.<sup>100</sup> Quella di *Rumore bianco* è infatti una dimensione spaziale completamente assorbita e soffocata da un muro di comunicazioni, suoni e immagini ossessive e onnipresenti. Una coltre invisibile di dati che sfugge ad ogni elaborazione, impossibile da scindere nelle sue componenti minime per essere classificata e interpretata.<sup>101</sup> Le conversazioni e i messaggi commerciali alla radio e in TV,<sup>102</sup> in particolare, costituiscono un «tormento uditivo»<sup>103</sup> che permea tutta la narrazione di Jack, affiorando sotto forma di slogan pubblicitari o di nomi di marche, in maniera del tutto estemporanea, non priva di ironia, nel mezzo di una conversazione profonda – «chi morirà per prima? Babette sostiene di volerlo fare prima lei [...]. Ha paura che io muoia inaspettatamente, di nascosto, tagliando la corda di notte. Non è che non ami la vita: è restare sola che la spaventa. Il vuoto, il senso di buio cosmico. MasterCard, Visa, American Express. Le ribatto che voglio morire prima io»<sup>104</sup> –, nel sonno – «Steffie si voltò leggermente, [...] quindi pronunciò due parole chiaramente udibili, al tempo stesso famigliari e sfuggenti, parole che sembravano avere un significato rituale, parte di un incantesimo verbale o di un inno d'estasi. Toyota Celica»<sup>105</sup> – o di fronte al calar del sole – «guardai la luce inerpinarsi nelle arrotondate sommità delle

---

<sup>100</sup> Tom LeClair nello studio *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel* ha scritto che «in general scientific usage», il *white noise* indica un «aperiodic sound with frequencies of random amplitude and random interval – a term for chaos» (230). In ambito musicale, invece, *white noise* «is the sound produced by all audible sound-wave frequencies sounding together – a term for complex, simultaneous ordering that represents the “both/and” nature of systems» (230). Cfr. T. LECLAIR, *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1987.

<sup>101</sup> «C'erano immensi accumuli di dati che aleggiavano per la casa, in attesa di essere analizzati» D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 126.

<sup>102</sup> «La radio disse: – È l'ologramma con l'arcobaleno a conferire a questa carta di credito il suo fascino di marketing» (ivi, p. 148); «la radio disse: – Eccessi di sale, fosforo e magnesio» (ivi, p. 281); «la voce maschile alla radio disse» (ivi, p. 361); «una radio disse» (ivi, p. 181); «un uomo alla radio disse (ivi, p. 241); «la voce alla radio disse» (ivi, p. 136). Ancora: «sentii la TV dire: – Ora assumiamo la posizione del mezzo loto e pensiamo alla spina dorsale» (ivi, p. 23); «la TV disse: – Nonché altri fattori che potrebbero influire in maniera gravissima sul vostro portafoglio» (ivi, p. 76), e così via.

<sup>103</sup> Ivi, p. 289.

<sup>104</sup> Ivi, p. 125.

<sup>105</sup> Ivi, pp. 187-188.

nuvole ad alta quota. Chloralit, Velamint, Freedent»<sup>106</sup> –, come una sorta di formula sacra.<sup>107</sup>

Nel romanzo l'importanza della TV è commentata dal personaggio di Murray, il collega di Jack:

sono giunto a capire che il mezzo televisivo è una forza di fondamentale importanza nella casa tipica americana. Conchiusa in sé, senza tempo, autolimitata, autoreferente. È come un mito nato qui nel nostro soggiorno, come una cosa che conosciamo in modo preconciso, quasi in sogno.<sup>108</sup>

Essendo la TV la principale fonte di informazioni, secondo Murray

offre un'incredibile quantità di dati sovranaturali. Porta allo scoperto ricordi della nascita del mondo, ci accoglie nella grata, nel reticolo di macchioline ronzanti che formano la struttura dell'immagine [...]. Il mezzo televisivo trabocca praticamente di formule sacre, se riusciamo a ricordarci come rispondere con innocenza e a superare l'irritazione, la stanchezza e il disgusto.<sup>109</sup>

Trasmettendo rappresentazioni e immagini che una volta assimilate finiscono progressivamente per mediare la percezione della realtà dei personaggi, la TV pervade la loro esistenza, ne plasma i comportamenti, arrivando a influenzarne perfino l'aspetto fisiologico.<sup>110</sup> È chiaro, dunque, che anche la televisione contribuisce a problematizzare

---

<sup>106</sup> Ivi, p. 273.

<sup>107</sup> «DeLillo's strategy [...] has the effect of demonstrating directly how the words bear no relation to reality, but at the same time also suggest that they take on a deeper, more mysterious, meaning in the lives of postmodern subjects» B. NICOL, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, cit., p. 194. Cfr. pp. 191-196.

<sup>108</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., pp. 63-64.

<sup>109</sup> Ivi, p. 64.

<sup>110</sup> Questo accade anche con la radio: quando vengono annunciati i sintomi dell'esposizione all'evento tossico, le figlie di Jack li sperimentano subito, come se fosse una conseguenza diretta della comunicazione radiofonica. Nel momento in cui la radio ne trasmette di nuovi, anche in questo caso le figlie sembrano soffrirne al punto che Babette, la moglie di Jack, chiede al marito di tenere spenta la radio: «Era stato Heinrich a spiegarmi che l'esposizione alle scorie chimiche poteva far provare un senso di *déjà vu*. Quando l'aveva detto, Steffie non c'era, ma poteva averlo sentito alla radio della cucina, probabilmente quando con Denise aveva appreso dei palmi sudati e del vomito, prima di manifestare loro stesse tali sintomi [...]». – Teniamo la radio spenta, – mormorò [Babette]. – In modo che le ragazze non sentano. Non sono andate oltre il *déjà vu*. E vorrei che non ci andassero adesso. – E se fossero sintomi veri? – Com'è possibile? – Perché no?

lo statuto della realtà, dissolvendo il confine tra realtà e finzione. Una notte, per esempio, Babette fa la sua comparsa sullo schermo:

il viso sullo schermo era quello di Babette. Dalle nostre bocche esalò un respiro cauto e profondo come il ringhio di un animale. Dai nostri volti grondavano confusione, paura, stupefazione. Che cosa significava? Che cosa ci faceva lì, in bianco e nero, rinchiusa in quella cornice geometrica? Che fosse morta, scomparsa, che si fosse smaterializzata? Quello era forse il suo spirito [...]? [...] Era assolutamente lei, il viso, i capelli, il modo come sbatte rapidamente gli occhi, due, tre volte di seguito. L'avevo vista soltanto un'ora prima, che mangiava le uova, ma la sua comparsa sullo schermo mi faceva pensare a lei come a una figura di un passato lontano, un'ex moglie e madre fuggitiva, un essere vagante nelle nebbie dei morti. Se non era morta lei, forse lo ero io.<sup>111</sup>

Soprattutto, la Babette reale è meno importante dell'immagine: «quella che contava era l'immagine, il viso in bianco e nero, animato ma anche piatto, distante, impenetrabile, senza tempo».<sup>112</sup> La distinzione tra Babette e la sua immagine si dissolve, con quest'ultima che prende il posto dell'originale. Di fronte allo schermo, la reazione più significativa è quella del piccolo Wider, il figlio minore, naturalmente incapace di comprendere il divario tra schermo e realtà: perciò quando l'immagine scompare il bambino non può che mettersi a piangere, mentre per il resto della famiglia l'immagine è iperreale, più reale del reale stesso:

soltanto Wider rimase calmo. Guardava sua madre, le rivolgeva parole smozzicate, frammenti di suono che sembravano avere un significato per lo più inventato [...]. Quando la telecamera arretrò [...] il bambino si avvicinò all'apparecchio e le toccò il corpo, lasciando l'impronta di una mano sulla superficie polverosa dello schermo [...]. Non appena il programma fu terminato [...] il bambino rimase davanti al televisore, a pochi centimetri dallo schermo buio, piangendo piano, incerto, con alti e bassi.<sup>113</sup>

---

– Gli vengono soltanto quando li trasmettono per radio, – mormorò lei» (ivi, pp. 152-161).

<sup>111</sup> Ivi, pp. 128-129.

<sup>112</sup> Ivi, p. 129.

<sup>113</sup> Ivi, p. 130.

L'esperienza televisiva non rappresenta quindi unicamente una forma di sperimentazione epistemologica, ma anche e soprattutto un nuovo livello ontologico che, in linea con la temperie postmoderna, contribuisce inevitabilmente a sollevare la domanda sulla natura problematica della realtà da cui è partita questa analisi: «“la realtà esiste? Siamo in un mondo reale?” – è questo il leitmotiv di tutta la nostra cultura di oggi».<sup>114</sup> Formulata implicitamente dal protagonista in cima al ponte, assorto nella contemplazione di un mondo trasfigurato, nella domanda di Baudrillard convergono anche una condizione di immanenza e la problematicità del transitare simboleggiata dal ponte.

In una delle ultime scene del romanzo Jack incontra Suor Hermann Marie. Il protagonista è seduto di fronte a un dipinto che ritrae Kennedy e Papa Giovanni XIII che si stringono la mano in paradiso, e comincia a fantasticare:

perché non doveva essere vero? Perché non avrebbero dovuto incontrarsi da qualche parte, più avanti nel tempo, sullo sfondo di uno strato di cumuli vaporosi, per stringersi la mano? Perché non avremmo dovuto incontrarci tutti quanti, come in un'epica di divinità proteiformi e gente comune, lassù, ben formati, lustri?<sup>115</sup>

La risposta della suora, però, è destabilizzante: «se vuole parlare di paradiso, bisogna che vada a cercare un altro posto».<sup>116</sup> Il credo delle suore, dice Suor Hermann Marie, è una finzione: «è il nostro compito nel mondo, credere in cose che nessun altro prende sul serio [...]. Se non fingessimo di crederci, il mondo andrebbe a rotoli [...]. È la nostra finzione a essere una devozione. Qualcuno deve dare l'impressione di credere».<sup>117</sup> Quello a cui la suora sembra alludere è il fatto che anche i ministri del culto della religione cattolica non facciano che esprimere un altro tipo di “rumore bianco”. Non credono alle loro dottrine, ma aiutano gli altri ad evadere dalla paura della morte con la loro fede, con «litanie, inni, catechismi»: <sup>118</sup> se il compito della chiesa è quello di dare sollievo, il rumore

---

<sup>114</sup> J. BAUDRILLARD, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, traduzione italiana di Alessandro Serra, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. 20.

<sup>115</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 378.

<sup>116</sup> Ivi, p. 379.

<sup>117</sup> Ivi, pp. 379-380.

<sup>118</sup> Ivi, p. 381.

bianco della religione, allora, sembra provvedere a questa incombenza.<sup>119</sup> Jack respinge inizialmente le parole di Suor Hermann Marie, difendendo l'importanza di un vero credo, ma la suora, di fronte alla sua ostinazione, rinuncia a qualsiasi tentativo di spiegazione tramite un linguaggio trasparente cominciando a “cospargere di tedesco” il protagonista, a dimostrazione della potenza persuasiva del rumore bianco religioso:

aggiunse qualcosa in tedesco. Qualcosa che non riuscii a capire. Poi parlò ancora, per qualche tempo, spingendo il viso verso il mio, con parole sempre più aspre, più fradice, più gutturali. Il suo sguardo mostrava un tremendo gusto di fronte alla mia incomprendimento. Mi stava cospargendo di tedesco. Una tempesta di parole. E più il suo discorso si prolungava, più lei stessa si animava. Nella sua voce comparve una veemenza gioiosa. Parlava più in fretta, in tono più espressivo. I capillari le scintillavano negli occhi e in faccia. Cominciai a distinguere una certa cadenza, un ritmo calcolato. Decisi che stava recitando qualcosa. Litanie, inni, catechismi. Forse i misteri del rosario. Stava sbeffeggiandomi con una preghiera carica di spregio. La cosa strana è che tutto ciò lo trovavo bello.<sup>120</sup>

Gianni Vattimo, inaugurando la celebre riflessione attorno allo statuto del *pensiero debole* – inteso come rappresentativo della postmodernità, ovvero quel tipo di pensiero che ha rifiutato una «fondazione unica, ultima, normativa»<sup>121</sup> della realtà – sosteneva che il nichilismo, di cui il pensiero debole è forma, è «una sorta di destino del quale non possiamo liberarci».<sup>122</sup> Il nichilismo, secondo il filosofo italiano, non deve essere combattuto ma sfruttato, perché l'individuo deve abituarsi a «convivere con il niente» ed «esistere senza nevrosi in una situazione dove non ci sono garanzie e certezze assolute».<sup>123</sup> L'individuo postmoderno sarebbe perciò colui che

non avendo più bisogno della rassicurazione “estrema”, di tipo magico, che era fornita dall'idea di Dio, ha accettato il nichilismo come *chance* destinale e ha imparato a vivere senza ansie nel mondo relativo delle “mezze verità”, con la raggiunta consapevolezza che l'ideale di una certezza assoluta, di un sapere totalmente fondatore e di un mondo

---

<sup>119</sup> Una questione su cui DeLillo ritornerà ancora, come nel caso del personaggio di Suor Edgar in *Underworld*.

<sup>120</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 381.

<sup>121</sup> G. VATTIMO, P. A. ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 7.

<sup>122</sup> G. VATTIMO, *Le mezze verità*, Torino, La Stampa, 1988, p. 9.

<sup>123</sup> G. VATTIMO, *Filosofia al presente*, Milano, Garzanti, 1990, p. 26.

come sistema razionale compiuto è solo un mito “rassicurativo” proprio di un’umanità ancora primitiva e barbara.<sup>124</sup>

In altri termini, avendo il soggetto della postmodernità vissuto fino in fondo la condizione *debole* dell’esistenza, dovrebbe imparare a vivere serenamente con la propria finitudine, «al di là di ogni residua nostalgia per gli assoluti trascendenti o immanenti della metafisica».<sup>125</sup> Oltretutto, rifacendoci ancora una volta ad alcune pagine di Baudrillard, se «non c’è più un soffio della trascendenza» e «resta solo la tensione dell’immanenza», all’individuo non resta che prepararsi a vivere «gli effetti prodigiosi che risultano dalla perdita di ogni trascendenza»:

tagliato fuori dalla trascendenza, non è vero che il mondo sia abbandonato al puro accidente, ad una distribuzione aleatoria delle cose e alle sole leggi dell’immaginario – questo è l’immaginario di una coscienza orgogliosa che pensa che le cose abbandonate a se stesse producano solo la loro confusione. Ma l’immanenza abbandonata a se stessa non è affatto aleatoria. Essa dispiega delle concatenazioni, o degli scatenamenti, assolutamente inattesi.<sup>126</sup>

Liberato dalla verità e dalle apparenze, il mondo diventa quello che Baudrillard nell’ultima fase della sua produzione teorica ha definito come «l’universo della Realtà Integrale»:

chiamo “Realtà Integrale” il perpetrare sul mondo un progetto operativo senza limiti: che tutto divenga reale, che tutto si faccia visibile e trasparente, che tutto sia “liberato”, che tutto si compia e che tutto abbia un senso (quando la specificità del senso è che non tutto possa averne). Che non ci sia più nulla di cui non ci sia nulla da dire. Il venir meno di Dio ci ha lasciati di fronte alla realtà e alla prospettiva ideale di trasformare questo mondo reale. E noi ci siamo dovuti cimentare nell’impresa di realizzare il mondo, di far sì che esso divenga tecnicamente, integralmente reale. Ma il mondo, anche liberato da ogni illusione, non si presta affatto alla realtà. Più procediamo in questa impresa, più essa diviene ambigua, sino a perder di vista se stessa.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> G. FORNERO, S. TASSINARI, *Le filosofie del Novecento*, vol. II, Milano, Mondadori, 2002, p. 1208.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> J. BAUDRILLARD, *L’altro visto da sé*, traduzione italiana di Maria Teresa Carbone, Genova, Costa & Nolan, 1987, p. 37.

<sup>127</sup> J. BAUDRILLARD, *Il patto di lucidità o l’intelligenza del male*, cit., p. 11.



È all'interno di questo scenario che i personaggi di *Rumore bianco* sono spinti a cercare rifugio nel consumo delle merci. A fronte della confusione ontologica di un mondo dominato dai simulacri, in cui tutto è rivelato e «the systems which make the world meaningful»<sup>128</sup> strutturano il senso collettivo attraverso l'espunzione della morte, dove l'esperienza della realtà è prodotta dalla simulazione e anche il credo religioso è una finzione, il consumismo compulsivo di Jack e della sua famiglia diventa una logica forma di appagamento materiale:

Murray [...] ci aiutò a sistemare tutta la nostra mercanzia – stipata in sacchetti doppi – nel retro della station wagon [...]. Mi parve che Babette e io, nella massa e varietà dei nostri acquisti, nella grassa abbondanza suggerita da quei sacchetti – il peso, le dimensioni e il numero, i disegni famigliari delle confezioni e la vivacità dei caratteri, le scatole giganti, i formati famiglia con il contrassegno fosforescente dell'offerta speciale –, nonché nella sensazione che provavamo di esserci riempiti di scorte – il senso di benessere, la sicurezza e l'appagamento che quei prodotti apportavano a una sorta di casetta annidata nel nostro intimo –, mi parve, dicevo, che avessimo conseguito una pienezza dell'essere che doveva risultare ignota a coloro che hanno bisogno di meno, si aspettano di meno.<sup>129</sup>

In questo senso *Rumore bianco* costituisce anche un tentativo di messa a fuoco sugli sforzi che la cultura dei consumi compie per strutturare la società allo scopo di presentare il rito dello shopping come un mezzo per addomesticare la paura della morte. Come osserva Slavoj Žižek ne *L'oggetto sublime dell'ideologia*, infatti, il fine di ogni cultura è complessivamente quello di indirizzare e limitare la pulsione di morte, esattamente come accade con la cultura postmoderna descritta da DeLillo:

la «pulsione di morte», la negatività radicale, non può essere ridotta a espressione di condizioni sociali alienate, dal momento che definisce la *condition humaine* in quanto tale: non c'è soluzione, né via di scampo da questa negatività; ciò che dobbiamo fare non è «superarla», «sopprimerla», ma venire a patti con essa, imparare ad accettarne la dimensione spaventosa e quindi, sulla base di questo fondamentale riconoscimento, far sì che su di essa venga articolato un *modus vivendi*. Tutta la «cultura» è in qualche modo una reazione-formazione, un

---

<sup>128</sup> B. NICOL, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, cit., p. 193.

<sup>129</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., pp. 25-26.

tentativo di limitare, di canalizzare, di *coltivare* questo squilibrio, questo nucleo traumatico, questo antagonismo radicale mediante il quale l'uomo recide il cordone ombelicale che lo lega alla natura, all'omeostasi animale.<sup>130</sup>

Come sostiene ancora Žižek, tuttavia, ad esprimere meglio di ogni altra ideologia il concetto di cultura portata all'estremo è soprattutto il fascismo, nella misura in cui la vera «fonte della tentazione totalitaria» coincide proprio con l'aspirazione ad abolire la pulsione di morte:

il punto non è solo che il nostro scopo non debba più essere quello di sopprimere questo antagonismo pulsionale, ma anche che l'aspirazione a sopprimerlo è precisamente la fonte della tentazione totalitaria: i più grandi massacri e olocausti sono stati sempre commessi nel nome dell'uomo come essere armonioso, dell'Uomo Nuovo privo di ogni tensione antagonistica.<sup>131</sup>

È il motivo per il quale, in maniera ambigua, nel romanzo questa tentazione è incarnata dalla profonda fascinazione esercitata dalla figura di Hitler per Jack, attrazione motivata dal desiderio assillante del protagonista di sfuggire alla morte ad ogni costo:

– Le persone indifese e timorose vengono attratte dalle figure magiche, mitiche, dai personaggi epici intimidatori e cupamente giganteggianti.  
– Stai parlando di Hitler, mi pare.  
– Ci sono dei personaggi più grandi della vita. Hitler è più grande della morte. E tu pensavi che ti avrebbe protetto. Lo capisco perfettamente [...]. È del tutto evidente. Volevi essere aiutato e protetto. La massa dell'orrore non avrebbe dovuto lasciare spazio per la tua morte. «Sommergimi», hai detto. «Assorbi la mia paura». A un certo livello avresti desiderato nasconderti in Hitler e nelle sue opere.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> S. ŽIŽEK, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, traduzione italiana di Carlo Salzani, Milano, Ponte alle Grazie, 2014, pp. 26-27.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., pp. 342-343. Da qui, inoltre, la fascinazione di Jack per le folle – e in generale per la ricezione popolare della figura di Hitler nella Germania nazista – radunate dal dittatore: «accorrevano folle a sentirlo parlare [...]. Tutto ciò ha un aspetto molto familiare, molto vicino al comune. Le folle continuano ad arrivare, a venire eccitate, a toccare, a schiacciarsi... gente bramosa di essere trascinata. Non è una cosa comune? Tutto ciò lo *conosciamo* anche noi. In quelle folle, invece, doveva esserci qualcosa di diverso. Che cosa? Ve lo dirò a bassa voce, la terribile parola, che viene dall'inglese antico, dal tedesco antico, dall'antico norreno. *Morte*. Gran parte di quelle folle si raccoglievano in nome della morte [...]. Quelle folle accorrevano per fare da scudo alla propria morte. Farsi folla significa tenere lontana la morte. Uscire dalla folla significa rischiare la morte individuale, affrontare la morte solitaria. Quelle folle accorrevano soprattutto per questa ragione. Erano lì proprio per essere folla» ivi, pp. 90-91.

Nel corso del romanzo diventa perciò predominante il desiderio di Jack di cedere a quella «tentazione totalitaria» della società di cui parla Žižek: il protagonista cioè dimostra chiaramente la volontà di ridefinire il proprio panorama culturale rinunciando alla propria soggettività in cambio di una forma di protezione, in particolare dalla morte, volontà che si traduce nell'abbandono al consumo, dove Jack può infine sospirare: «ero uno di loro, facevo acquisti, finalmente».<sup>133</sup>

Babette e i ragazzi mi seguirono nell'ascensore, nei negozi disposti lungo le gallerie, negli empori e nei grandi magazzini, perplessi ma eccitati di fronte alla mia voglia di comperare. Se non riuscivo a decidermi tra due camicie, mi incitavano a comperarle entrambe. Se dicevo che avevo fame, mi riempivano di pretzel, birra, souvlaki [...]. Comperavo con abbandono incurante. Comperavo per bisogni immediati ed eventualità remote. Comperavo per il piacere di farlo, guardando e toccando, esaminando merce che non avevo intenzione di acquistare ma che finivo per comperare [...]. Cominciai a crescere in valore e autoconsiderazione. Mi espansi, scoprii aspetti nuovi di me stesso, individuai una persona della cui esistenza mi ero dimenticato. Mi trovai circondato dalla luce [...]. Scambiavo denaro con merci. Più ne spendevo, meno importante sembrava. Io ero più grosso di tali cifre. Erano somme che colavano dalla mia pelle come tanta pioggia. Somme che in realtà tornavano a me sotto forma di credito esistenziale.<sup>134</sup>

Abbandonandosi al consumo di beni, Jack incoraggia se stesso e la sua famiglia a essere leggeri e spensierati – «godiamoci questi giorni senza finalità fintanto che è possibile»<sup>135</sup> –, perché la protezione comporta la totale rinuncia alla pianificazione della propria esistenza: «possano i giorni essere senza meta. Le stagioni scorrano. Non si prosegua l'azione secondo un piano».<sup>136</sup> Jack, in maniera paradossale, si assume in questo modo la responsabilità della mancanza di una trama episodica nel romanzo, ed è lui stesso a spiegare il motivo di questo comportamento; anche in questo caso, le motivazioni affiorano in correlazione al problema del nazismo:

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 104.

<sup>134</sup> Ivi, pp. 104-105.

<sup>135</sup> Ivi, p. 23.

<sup>136</sup> Ivi, p. 122.

quando la proiezione fu terminata, qualcuno mi chiese ragguagli sull'intrigo per uccidere Hitler. La discussione si spostò sugli intrighi in genere. Mi trovai a dire alle teste lì riunite: – Tutti gli intrighi tendono alla morte. È la loro natura. Intrighi politici, terroristici, amorosi, narrativi, intrighi dei giochi infantili. Ogni volta che ci intrighiamo ci accostiamo alla morte. È come un contratto che devono firmare tutti, chi intriga come coloro che sono i bersagli dell'intrigo.<sup>137</sup>

Jack parla qui attraverso il Freud di *Al di là del principio del piacere* – «la meta di tutto ciò che è vivo è la morte»:<sup>138</sup> se ogni cosa trae la sua tensione dalla fine a cui tende, il protagonista di *Rumore bianco* – e il soggetto postmoderno, per estensione? – non può che cercare di rallentare lo scorrere degli eventi.

Il paradosso che conferisce alla narrazione un “carattere millenario”,<sup>139</sup> astorico, è del resto determinato proprio dalla temporalità del romanzo: sospeso, apparentemente senza fine, ma allo stesso tempo giunto al suo esaurimento:

it is perhaps this historical scenario, in which time is both endless and at an end, and in which death has entered life, that lends the novel its millennial character. The time in which the novel takes place is the extended time of the end, the empty, trembling, stretched time of a history that is on the point of extinction.<sup>140</sup>

L'immagine che racchiude questa condizione è data dai tramonti che immobilizzano i cieli in un «incantesimo, potente e leggendario»,<sup>141</sup> dove «degli eserciti si batteranno [...] alla fine del mondo»:<sup>142</sup> «una voce o un rumore sarebbero emersi dal cielo e noi saremmo stati sollevati dalla morte».<sup>143</sup> I frequenti casi di déjà vu che affliggono le persone nel corso del romanzo – in particolare durante l'«evento tossico aereo» – sembrano allora sintomatici del contatto con questa fine imminente: Jack ne chiede spiegazioni a Murray, il quale risponde che «la morte è nell'aria [...]. Forse, quando moriremo, la prima cosa che diremo sarà: “Questa sensazione la conosco. Qui ci

---

<sup>137</sup> Ivi, p. 33. Mario Biondi traduce “plots” con “intrighi”, anche se, letteralmente, può essere tradotto come “trama”.

<sup>138</sup> S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 224.

<sup>139</sup> Cfr. P. BOXALL, *Don DeLillo. The possibility of fiction*, London-New York, Routledge, 2006, p. 112.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 387.

<sup>142</sup> Ivi, p. 379.

<sup>143</sup> Ivi, p. 279.

sono già stato”». <sup>144</sup> La morte, la fine della storia, allunga la sua ombra sui personaggi in un presente inteso come «an endless continuation, an immaterial, despatialised temporality», <sup>145</sup> e i tramonti postmoderni – «vasti, torreggianti, rosseggianti, visionari, pervasi di timore» <sup>146</sup> –, espandendosi, dilatandosi, rischiano di inghiottire il mondo del romanzo «in its timeless time, the empty time in which everything is already familiar, and yet nothing is quite itself»: <sup>147</sup> «una volta i tramonti duravano cinque minuti – dice Babette, terrorizzata, – adesso durano un’ora. Come mai?». <sup>148</sup>

Jack e il mondo sono stati contaminati nella loro essenza dallo stesso tipo di tossina e i tramonti si rivelano come il corrispettivo “ecologico” della condizione del protagonista di *Rumore bianco*. La correlazione tra la condizione del protagonista e il suo habitat non rappresenta però una relazione metaforica, ma una vera e propria corrispondenza soggetto-oggetto: «when this depth of fusion has been achieved – scrive Randy Laist in *Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo’s Novels* –, it becomes pointless to talk about Nature over here and Civilization over there». <sup>149</sup> Il soggetto postmoderno, secondo questa prospettiva, non ha “semplicemente” distrutto la natura, così come si è sempre temuto per lo meno a partire dalle prime speculazioni ottocentesche: il sole esiste ancora, i tramonti pure. Il punto, in *Rumore bianco*, è che questi elementi sono stati “artificializzati” nel loro essere fenomenologico, <sup>150</sup> e il mondo è stato trasformato dai sogni e dalle paure apocalittiche dell’uomo. <sup>151</sup> Salire sul ponte è diventato un gesto tautologico, perché rimanda alla contemplazione di un mondo che non esiste al di fuori dei confini dell’umano. Jack e Babette accostano la macchina e percorrono il ponte a piedi, raggiungendo la folla radunata per contemplare il tramonto:

ci fermammo sul cavalcavia della panoramica a guardare il tramonto.  
Dopo l’evento tossico aereo, i tramonti erano diventati quasi

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 184.

<sup>145</sup> P. BOXALL, *Don DeLillo. The possibility of fiction*, cit., p. 112.

<sup>146</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 205.

<sup>147</sup> P. BOXALL, *Don DeLillo. The possibility of fiction*, cit., p. 113.

<sup>148</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 205.

<sup>149</sup> R. LAIST, *Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo’s Novels*, New York, Peter Lang, 2009, p. 92.

<sup>150</sup> «Their perceptual structure has been plasticized, acculturated, domesticated» *ibidem*.

<sup>151</sup> Ovviamente il senso di inadeguatezza deriva, come visto, anche dalle molteplici rappresentazioni precedenti dell’evento stesso: «rimanemmo lì a guardare un’ondata di luce sgargiante, come un cuore impegnato a pompare, in un documentario a colori alla TV» (D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 271). Cfr. J. FROW, *The Last Things Before the Last: Notes on White Noise*, in F. LENTRICCHIA (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 175-192, p. 176.

intollerabilmente belli. Non che vi fosse una connessione misurabile. Che fossero state le caratteristiche specifiche del Nyodene D. (aggiunte all'afflusso quotidiano di effluenti, inquinanti, contaminanti e deliranti) a causare questo salto estetico da tramonti già bellissimi agli attuali paesaggi [...] nessuno era stato in grado di provarlo.  
– Che cos'altro possiamo credere? – chiese Babette. – Come potremmo spiegarlo altrimenti?  
– Non saprei.<sup>152</sup>

La contaminazione della realtà può essere colta solo in cima a un ponte che non conduce in alcun luogo, ma che raddoppia piuttosto la condizione instabile della realtà. Il ponte, in *Rumore bianco*, diventa lo strumento che DeLillo sceglie per mettere a fuoco il paesaggio artificiale in cui il soggetto postmoderno si trova immerso, e la condizione più che mai provvisoria del transitare del soggetto si traduce così formalmente nella staticità della contemplazione tautologica che il ponte offre rispetto alla realtà circostante.

Descrivendo l'armonia tra uomo e natura Ralph Waldo Emerson a metà Ottocento poteva contemplare il cielo e scrivere: «mi pare di partecipare alle sue rapide trasformazioni: la viva malia raggiunge la mia polvere e io mi dilato e spiro con il vento del mattino».<sup>153</sup> A distanza di un secolo, in cima ad un ponte che non è più utilizzato per raggiungere “l'altra parte”, è come se per Jack e Babette la simbiosi fantasticata da Emerson si fosse concretizzata in uno scenario claustrofobico:

DeLillo's description of the landscape suggests a kind of postmodern transcendentalism. The Age-old American dream of a legible world – William Bradford's dream, Cotton Mather's, Thoreau's and Emerson's – becomes true, but rather than elevating the being of man to the mystic proportions of nature, the effect has been more to drag nature down into the thanatoid Hitlerism rampant in mankind.<sup>154</sup>

Anche in questo caso è possibile cogliere l'eco delle formule più incisive di Baudrillard: «se un tempo c'era una trascendenza verso l'alto», scrive infatti il sociologo, «oggi abbiamo una trascendenza verso il basso»,<sup>155</sup> trascendenza che nel romanzo sembra compiersi definitivamente nello spazio adibito al consumo delle merci.

---

<sup>152</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 205.

<sup>153</sup> R. W. EMERSON, *Natura. Utilità, bellezza, armonia*, a cura di Igina Tattoni, Roma, Donzelli, 2017, p. 28.

<sup>154</sup> R. LAIST, *Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo's Novels*, cit., p. 93.

<sup>155</sup> J. BAUDRILLARD, *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male*, cit., p. 19.

Il mondo di *Rumore bianco* è un circuito chiuso, dove non esiste né un altrove, né una meta a cui tendere. La realtà, sempre più instabile, ha smarrito la sua monoliticità ontologica. Il ponte è diventato un «osservatorio panoramico»,<sup>156</sup> uno spazio da cui guardare senza alcuna certezza, e proprio nelle ultime pagine del romanzo si registra, simbolicamente, quello che sembra essere il definitivo passaggio di testimone tra lo spazio transitorio del ponte e quello del supermercato. *Rumore bianco* si chiude infatti con due immagini contigue. Nella prima, Jack, la sua famiglia e gli abitanti di Blacksmith continuano a radunarsi in cima al cavalcavia, in attesa di un segno qualunque proveniente dall'altra parte dell'invalicabile limite spazio-temporale del tramonto, che sigilla i personaggi e il mondo nella loro autoreferenzialità postmoderna:

che cosa c'è da dire? Il tramonto indugia e noi con lui [...]. Le auto passano veloci sotto di noi, venendo da ovest, emergendo dal torreggiare della luce, e noi le guardiamo come in cerca di un segno, come se sulle proprie superfici smaltate esse portassero con sé un residuo di tramonto, un appena distinguibile luore, un velo di polvere rivelatrice.<sup>157</sup>

L'ultima immagine del romanzo radicalizza invece l'idea del passaggio verso un'altra dimensione nello spazio perfettamente autoreferenziale del supermercato. A proposito di questo tipo di ambiente, all'inizio del romanzo Murray diceva:

questo posto è sigillato, conchiuso in sé. È senza tempo. Un altro motivo per cui penso al Tibet. Morire in Tibet è un'arte. Arriva un sacerdote, si siede, dice ai parenti in lacrime di andarsene e fa sigillare la stanza. Porte e finestre, tutte sigillate. Ha cose serie da fare. Salmodie, numerologia, oroscopi, recitazioni. Qui non moriamo, facciamo acquisti. Ma la differenza è meno marcata di quanto si creda.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 205.

<sup>157</sup> Ivi, p. 387. «The cars appear as emissaries from the endless time that lies just beyond the glowing, lowering horizon, beyond death and beyond the end of history. It is as if they might bring some “residue” of the posthistorical calm with them, some particle of a final, eternal sunset carried on their “painted surfaces”» P. BOXALL, *Don DeLillo. The possibility of fiction*, cit., p. 112.

<sup>158</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p. 48.

Il supermercato è l'anticamera per un'altra dimensione: qui, secondo Murray, l'uomo «non fa altro che procedere verso le porte scorrevoli».<sup>159</sup> Il supermercato è un limbo, un luogo di transizione:

i tibetani credono che vi sia uno stato di transizione tra la morte e la rinascita. La morte sarebbe fondamentalmente un periodo di attesa. Dopo poco tempo l'anima sarà accolta da un nuovo grembo [...]. È la stessa cosa che penso io ogni volta che vengo qui. Questo posto ci ricarica sotto il profilo spirituale, ci prepara, è un passaggio o una transizione. Guarda quant'è luminoso. È pieno di dati sovranaturali.<sup>160</sup>

E le casse, all'uscita del supermercato, costituiscono il check-out metaforico ed esistenziale dei personaggi delilliani:

negli scaffali modificati, nel ruggito dell'ambiente circostante, nel banale e spietato fatto del proprio declino, cercano di farsi strada nella loro confusione. Ma alla fine non importa che cosa vedono o credono di vedere. Le casse sono attrezzate di cellule fotoelettroniche, che decodificano i segreti binari di ogni articolo, senza fallo. È il linguaggio delle onde e delle radiazioni, ovvero quello per il cui tramite i morti parlano con i vivi. Ed è lì che aspettiamo, tutti insieme, a dispetto delle differenze di età, i carrelli stracarichi di merci colorate. Una fila in movimento lento, gratificante, che ci dà il tempo di dare un'occhiata ai tabloid nelle rastrelliere.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> *Ibidem.*

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>161</sup> *Ivi*, pp. 388-389.



## APPENDICE.

### *MAY YOU LIVE IN INTERESTING TIMES*

*La città cinese di Suzhou è conosciuta nel mondo come la “Venezia d’Oriente”. Tra i più antichi insediamenti nel bacino del Fiume Azzurro, Suzhou si trova all’interno di una complessa rete idrica formata da numerosi canali, fiumi e laghi – posizione che ha contribuito a renderla uno dei più importanti centri economici fin dai tempi più remoti.<sup>1</sup> È a partire dall’epoca della dinastia Song (960-1279) che Suzhou raggiunge la sua caratteristica conformazione urbana, con un impianto regolare e simmetrico, sei canali che la attraversano da nord a sud e quattordici da est a ovest.<sup>2</sup> In particolare, sono più di 350 i ponti in pietra che collegano la fitta rete di viuzze densamente popolate: ponti che, tra le altre caratteristiche di Suzhou, non poterono non richiamare alla mente di Marco Polo la sua città natale, Venezia. Ne scrisse ne Il Milione, contandone addirittura 6.000.<sup>3</sup>*

*Quando alla fine del XVIII secolo giunsero in Cina le prime ambasciate europee, attraverso le note di viaggio cominciarono ad emergere dei ritratti che confermarono la significativa presenza dei ponti, consolidando l’immaginario di Suzhou come “Venezia d’Oriente”: «les rues de la cite de Sou-Chou-Fou sont divisées, comme celles de Venise, par des canaux qui partent tous du principal canal; et sur chacun de ces canaux on a construit un élégant pont de pierre».<sup>4</sup> Le note tracciate da un altro ambasciatore, nello stesso periodo, furono altrettanto significative: «les canaux couverts de gondoles [...] et*

---

<sup>1</sup> M. SABBATINI, *Suzhou*, «Catai. Rivista di studi e di documentazione sulla Cina edita dal Comune di Venezia per il gemellaggio Venezia – Suzhou», vol. I, n. 1, 1981, pp. 11-20, p. 11.

<sup>2</sup> Sull’aspetto storico-urbanistico di Suzhou e i più variegati accostamenti alla città di Venezia cfr. P. J. CARROLL, *Between Heaven and Modernity. Reconstructing Suzhou, 1895-1937*, Stanford, Stanford University Press, 2006; M. MARMÉ, *Suzhou. Where the Goods of All the Provinces Converge*, Stanford, Stanford University Press, 2005; YINONG XU, *The City in Space and Time. The Development of Urban Form in Suzhou*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2000.

<sup>3</sup> Marco Polo visitò Suzhou nel 1276, elogiandone i «seimila ponti di pietre». Cfr. M. POLO, *Il libro di Marco Polo detto Milione nella versione trecentesca dell’«ottimo»*, a cura di Daniele Ponchiroli, prefazione di Sergio Solmi, Torino, Einaudi, 1954. Sui ponti di Suzhou cfr. MAO YI-SHENG, *Bridges in China. Old and New. From the Ancient Chaochow Bridge to the Modern Nanking Bridge over the Yangtze*, Peking, Foreign Languages Press, 1978; QIAO HONG, *Chinese Ancient Bridges*, Hefei, Huang Shan shu she, 2016.

<sup>4</sup> G. STAUNTON (SIR), *Voyage dans l’intérieur de la Chine, et en Tartarie, fait dans les années 1792, 1793 et 1794, par Lord Macartney, traduit de l’Anglais par J. Castéra*, vol. IV, Paris, 1804, p. 141.

*les ponts qu'on y voit, ont engagé quelques missionnaires à comparer Sou-chou-fou a Venise, avec la seule différence que les canaux de Venise n'ont que de l'eau de mer, et ceux de Sou-chou-fou que de l'eau douce».*<sup>5</sup>

*Il 24 marzo 1980 le città di Suzhou e Venezia si sono gemellate impegnandosi «ad incrementare gli scambi amichevoli e a sviluppare la collaborazione nei settori culturale, artistico, tecnico, scientifico, economico, sportivo, turistico, in quello della gestione amministrativa ed urbanistica»,<sup>6</sup> una scelta in linea anche con la «vocazione storica di ponte [...], di passaggio, di punto di transito verso l'Oriente»<sup>7</sup> di Venezia. Utilizzato con il classico significato metaforico di solida connessione interculturale, in anni più recenti il ponte è stato utilizzato anche come filo conduttore del vivace progetto Venice and Suzhou: Two Cities, Three Bridges, inaugurato sotto la supervisione della sinologa e retrtrice Tiziana Lippiello tra l'Università Ca' Foscari e la Soochow University.*

*Nel 2019 il rapporto tra queste due città ottiene una nuova, vasta risonanza in occasione della 58° edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte organizzata dalla Biennale di Venezia. Fei Jun, uno degli artisti del Padiglione Cina, utilizza i ponti di Venezia e di Suzhou (oltre a quelli di altre città cinesi) realizzando un'opera d'arte digitale che ne articola i significati alla luce della loro natura “pluralistica” e “connettiva”. È quanto verrà approfondito in questa appendice.*

*May You Live In Interesting Times* è il titolo della 58° edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte organizzata dalla Biennale di Venezia nel 2019, nata, secondo gli intenti degli organizzatori, come una sfida e una provocazione a tutte le inclinazioni contemporanee che tendono a una eccessiva semplificazione della realtà, un invito a considerare i nostri *interesting times* nella loro complessità, a partire dalle tematiche più pressanti: confini, migrazioni, il web, la disinformazione. Non è casuale, in questo senso, il titolo scelto dal curatore Ralph Rugoff, allo stesso tempo una citazione e una frase finta, un falso anatema. La 58° Biennale deve infatti il suo nome a un discorso pronunciato dal

---

<sup>5</sup> J. C. HÜTTNER, *Voyage en Chine et en Tartarie*, in G. STAUNTON (SIR), *Voyage dans l'intérieur de la Chine, et en Tartarie*, cit., pp. 178-180.

<sup>6</sup> Citazione dal documento sottoscritto dal Presidente del Comitato Rivoluzionario di Suzhou Jia Shinzhen e dal sindaco di Venezia Mario Rigo. Citato in G. SAMARANI, *Il gemellaggio tra Venezia e Suzhou*, «Catai. Rivista di studi e di documentazione sulla Cina edita dal Comune di Venezia per il gemellaggio Venezia – Suzhou», vol. I, n. 1, 1981, pp. 190-193, p. 190.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

parlamentare britannico Sir Austen Chamberlain negli anni Trenta del Novecento, poi ripreso in più occasioni fino ai giorni nostri da diverse personalità e utilizzato nel significato attribuitogli da un'antica maledizione cinese, con la quale, intendendo in senso antifrastico gli «interesting times» come tempi carichi di sventura, si intendeva augurare la malasorte al proprio interlocutore. La citazione è apocrifa e non è mai stata veramente utilizzata in questo senso in Cina, anche se tutt'oggi ricorre come artificio retorico per indicare tempi molto difficili.

L'ambiguità attorno alla quale Rugoff ha voluto riflettere con questa edizione della Biennale d'Arte risiede nel fatto che i *tempi interessanti* che caratterizzano il presente momento storico, tempi minacciosi e insicuri, determinati dalla problematica sfumatura dei punti di riferimento considerati inscalfibili, sono anche allo stesso tempo estremamente stimolanti, aperti alla complessità, ricchi di significato:

in un'epoca nella quale la diffusione digitale di fake news e di “fatti alternativi” mina il dibattito politico e la fiducia su cui questo si fonda, vale la pena soffermarsi, se possibile, per rimettere in discussione i nostri punti di riferimento. In questo esempio specifico, si dà il caso che non sia mai esistito un “antico anatema cinese”, nonostante i politici occidentali lo citino nei loro discorsi da oltre un secolo. Questa espressione, pur essendo frutto dell'immaginazione, un surrogato culturale, ha avuto però un effetto reale nella retorica e nel dibattito pubblico. Tale artefatto di incerta natura, sospetto ma anche ricco di significati, apre a potenziali percorsi di approfondimento.<sup>8</sup>

Fin dalle sue premesse dunque la 58° Biennale d'Arte non nasce stabilendo come d'abitudine un tema preciso, ma preferisce stimolare una propensione artistica all'approfondimento, alla ricerca della più ampia gamma possibile dei punti di vista sulla realtà, che tenga in considerazione la simultaneità prospettica con la quale si guarda al mondo: una forma d'arte di questo tipo, esprimendo la propensione a osservare la realtà secondo il maggior numero di punti di vista, non può che tenere insieme tra loro concetti e conoscenze in apparenza contraddittorie e discordanti, creando uno spazio liminale tra le più diverse modalità di interpretazione del mondo. Gli artisti ospitati alla 58° Biennale sono pertanto invitati mettere in discussione le categorie di pensiero prestabilite, aprendo,

---

<sup>8</sup> Così Rugoff in occasione dell'annuncio del tema della 58° Biennale. Intervento consultabile al sito: <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/intervento-di-ralph-rugoff> (visitato il 1 aprile 2021).

con le loro opere, a una diversa interpretazione di oggetti, eventi, immagini, nel tentativo di trovare una risposta al clima culturale di questi *tempi interessanti*, caratterizzato da una dialettica estremamente polarizzata, produttrice di incomunicabilità.

L'arte – questa l'enfasi posta programmaticamente dalla direzione della 58° Biennale d'Arte – è il luogo e il mezzo attraverso cui creare uno spazio in cui possa ancora esistere una forma complessa di comunicazione, tra l'artista e il mondo, tra l'opera e il visitatore, tra il visitatore e il mondo.<sup>9</sup> Come scriveva Umberto Eco in *Opera aperta* – uno studio che Rugoff conosce molto bene, come dichiarato in diverse interviste – l'arte deve essere una conversazione con l'osservatore, il cui processo ermeneutico, nel moltiplicarne i significati, risulta essere parte dell'opera stessa: non solo quindi «l'opera d'arte è un messaggio fondamentale ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significant», ma «tale ambiguità diventa [...] una delle forme esplicite dell'opera».<sup>10</sup>

Il Padiglione Cina raccoglie la sfida lanciata da Rugoff partecipando alla 58° Biennale d'Arte con *Re- 睿*, una mostra a cura di Wu Hongliang. Il prefisso inglese “re”, che nella sostanza indica una ripetizione e aggiunge un senso retrospettivo alla parola che precede, è combinato con l'ideogramma “睿”, saggezza, dalla pronuncia quasi omofonica (“rui” in mandarino). Nel pieno di questi *tempi interessanti*, di fronte a nuovi problemi e alla necessità di favorire una dimensione multiprospettica e interconnessa, Wu rinuncia all'idea di progettare il padiglione secondo i criteri di una mostra tradizionale e, convinto che la ricerca di una forma di saggezza implichi un ripensamento dell'arte contemporanea,<sup>11</sup> concepisce il Padiglione Cina come un sistema interattivo di comunicazione, integrando intelligenza artificiale, *media* ed estetica tradizionale dell'arte cinese.<sup>12</sup> *Re- 睿* è progettato infatti per essere vissuto come un percorso sensoriale

---

<sup>9</sup> Cfr. R. RUGOFF (a cura di), *May you live in interesting times. Biennale arte 2019*, vol. I, Venezia, La Biennale di Venezia, 2019.

<sup>10</sup> U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962, p. 6.

<sup>11</sup> L'arte, dichiara Chen Qi, uno dei quattro artisti cinesi selezionati, «is a form of wisdom to resolve social conflicts and contradictions». Cfr. V. CHOW, “Only soft power can last”: *How China's Unusually Low-Key Venice Biennale Pavilion Fits Into Its Strategy for Global Influence*. Consultabile al sito: <https://news.artnet.com/exhibitions/china-pavilion-at-venice-biennale-2019-1546795> (visitato il 6 aprile 2021).

<sup>12</sup> Durante la conferenza stampa per il lancio del Padiglione Cina, Wu Hongliang dichiara: «this year, in step with the pulse of the times, it will integrate innovative techniques into the traditional logic of Chinese art. We will assume a more open and inclusive attitude toward the interactions between art and the times,

impostato sulla relazione tra reale e virtuale, in cui la pluralità dei punti di vista dei visitatori è ricercata e stimolata tramite l'interazione con le opere presenti all'interno del padiglione, dove ciascuno dei quattro artisti adotta una soluzione differente per illustrare la propria interpretazione di *Re- 睿*: dalle sensazioni tattili quasi prenatali (*Everything We Create Is Not Ourselves*) di He Xiangyu alle figure di argilla, sia concrete che virtuali, (*The Name Of Gold*) di Geng Xue, passando per le videoinstallazioni "acquatiche" (*A Place Without Whence or Whither* e *The Born And Expansion of 2012*) di Chen Qi e il gioco virtuale (*An Interesting World*) di Fei Jun.

L'idea di una forma di interazione e di connessione universale tra le persone che vivono in *tempi interessanti* è il filo conduttore che definisce tutto l'aspetto concettuale del Padiglione Cina, come lasciano intendere le opere presentate dai quattro artisti che partecipano alla mostra: se, in maniera più ampia, nelle intenzioni di Rugoff la 58° Biennale veneziana si dimostra interessata a valorizzare opere d'arte «che esplorano l'interconnessione fra fenomeni diversi, opere affini all'idea affermata da Leonardo da Vinci e da Vladimir Il'ič Lenin che *ogni cosa è connessa con tutte le altre*»,<sup>13</sup> *Re- 睿*, proponendo una riflessione sul concetto stesso di connessione, cerca di materializzare le somiglianze tra la Cina contemporanea e l'Occidente attraverso le sue installazioni: «this show is not about identifying conflicts and differences. It is about how similar we are facing new problems at interesting times».<sup>14</sup>

È nell'intreccio delle coordinate definito da questa logica concettuale che Fei Jun, uno dei quattro artisti selezionati per presentare le proprie opere nel Padiglione Cina, sceglie di utilizzare la figura del ponte strutturando un'ampia narrazione metaforica sul senso di connessione, declinabile tanto in senso intermediale quanto, soprattutto, in senso interculturale, in ottica Venezia-Cina. Fei Jun, media artist e docente di Art and Technology presso la Central Academy of Fine Arts di Pechino, si avvale della figura del ponte per proporre una forma di riflessione attorno a quei concetti che meglio definiscono gli intenti del Padiglione Cina: la connessione tra reale e virtuale e tra culture distanti e

---

and between art and the public, to explore new perspectives and new mindsets in art to benefit people's lives». Consultabile al sito: [https://www.sohu.com/a/307130152\\_283183](https://www.sohu.com/a/307130152_283183) (visitato il 6 aprile 2021).

<sup>13</sup> Intervento consultabile al sito: <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/intervento-di-ralph-rugoff> (visitato il 7 aprile 2021).

<sup>14</sup> Cfr. V. CHOW, "Only soft power can last": How China's Unusually Low-Key Venice Biennale Pavilion Fits Into Its Strategy for Global Influence. Consultabile al sito: <https://news.artnet.com/exhibitions/china-pavilion-at-venice-biennale-2019-1546795> (visitato il 6 aprile 2021).

la molteplicità dei punti di vista, incentivati dall'interazione del visitatore con le installazioni artistiche.

Sono proprio i ponti di Suzhou a fornire all'artista lo spunto per un'interpretazione dei *tempi interessanti* che tenga conto di questi principi. Fei Jun coglie infatti la profonda affinità tra la forma urbana di Venezia e quella di Suzhou, e la allarga poi, per estensione, all'intera Cina, andando alla ricerca dei ponti più significativi. L'intuizione di Fei Jun non è del resto un evento isolato: lo stesso Wu, il curatore, affascinato dall'affinità estetica tra le due città, si era ispirato ai famosi giardini classici di Suzhou per organizzare gli spazi espositivi del Padiglione Cina secondo i principi di *Re- 齋*.<sup>15</sup> Una scelta che ha contribuito in maniera determinante a favorire il continuo cambio di prospettiva rispetto alle installazioni dislocate lungo il percorso all'interno del padiglione, proprio come accade visitando un giardino tradizionale cinese, dove l'alternarsi degli scorci moltiplica i possibili punti di vista, invece che favorirne uno predominante.<sup>16</sup>

È sulla base dell'ideale associazione di partenza tra Venezia e Suzhou, dunque, che Fei Jun realizza un'opera d'arte digitale interattiva denominata *RE-SEARCH*, un'applicazione mobile di realtà aumentata programmata<sup>17</sup> appositamente per ottenere una visione virtualmente alterata dei ponti veneziani. Con questa app, che grazie al sistema di localizzazione propone un percorso che conduce dal punto di ingresso della città fino al Padiglione Cina nella zona dell'Arsenale, i visitatori possono spostarsi tra le calli veneziane alla ricerca di una serie di ponti selezionati dall'artista: una volta inquadrati con la fotocamera, tuttavia, l'immagine sul display dello smartphone non riproduce digitalmente i ponti in oggetto, ma sfruttando le potenzialità della realtà virtuale rimanda a un'altra serie di ponti, selezionati da Fei Jun tra quelli più rappresentativi di tutta la Cina: in questo modo, per esempio, inquadrando il Ponte della Costituzione di Santiago Calatrava la app mostrerà il Rainbow Bridge di Pechino, con il quale condivide design e funzionalità; al posto del Ponte de la Canonica sul Rio de Palazzo (tra i Sestieri

---

<sup>15</sup> Già nel 2018 il curatore aveva allestito un'importante mostra di arte contemporanea (*Origin: Canglang Pavilion*) all'interno del *Padiglione delle Onde Blu* di Suzhou.

<sup>16</sup> Cfr. LIU DUNZHEN, F. WOOD, *The Traditional Gardens of Suzhou*, «Garden History», vol. 10, n. 2, Autumn 1982, pp. 108-141.

<sup>17</sup> Fei Jun si esprime in questi termini a proposito della propria arte: «my team and I are more like tool builders and algorithm designers. By providing materials, tools, and algorithms, we are trying to create a work with a social field survey function, by understanding people in this “interesting world.” The behavior may help us better understand this “interesting world”». Intervista consultabile al sito: [https://www.sohu.com/a/323925712\\_283183](https://www.sohu.com/a/323925712_283183) (visitato il 7 aprile 2021).

di San Marco e Castello) verrà visualizzato il Peace and Harvest Bridge, il più antico di Suzhou; il Sixi Lounge Bridge di Wenzhou prenderà il posto del Ponte di Rialto, il Blessing and Virtue Bridge di Suzhou quello del Ponte della Paglia, di fronte al Ponte dei Sospiri, e così via.<sup>18</sup> Lo smartphone può essere inclinato con ogni angolazione, da ogni altezza e con ogni prospettiva, ma l'immagine virtuale, assecondando i movimenti della fotocamera, riproporrà con le medesime angolazioni i ponti cinesi, che grazie alla realtà aumentata e agli audio registrati sul campo prendono vita sostituendo quelli veneziani.

Creando un collegamento tra i ponti veneziani e quelli cinesi a partire dall'affinità tra Venezia e Suzhou, *RE-SEARCH* intende innanzitutto mettere in luce gli elementi di continuità e quelli di separazione presenti, per estensione, tra i due Paesi: i ponti, sovrapponendosi, creano letteralmente e metaforicamente *un ponte* tra Venezia e la Cina, tra il mondo occidentale e l'Oriente. Oltretutto, delegando alla libertà dei visitatori la gestione dell'inquadratura dei ponti e rinunciando in questo modo a una pretesa di oggettività stabilita a priori, *RE-SEARCH*, secondo un'ottica affine a quella dell'*opera aperta*, costituisce l'esempio di un'opera di arte digitale che introduce uno scarto e una diversa chiave di lettura rispetto al problema della rappresentazione artistica. È evidente cioè la centralità dell'aspetto interattivo nelle intenzioni dell'artista cinese: invitando le persone a riflettere sui temi di quest'epoca, infatti, per Fei Jun una forma d'arte *interessante* è quella che lasciata nelle mani delle persone può farne esplodere i punti di vista, la soggettività, senza alcun tipo di imposizione gerarchica in merito al valore estetico né della rappresentazione stessa né dell'oggetto raffigurato. Perciò, a proposito di *RE-SEARCH*, Fei Jun può dichiarare:

---

<sup>18</sup> Le 25 coppie sono: Ponte della Costituzione – Rainbow Bridge (Pechino); Ponte degli Scalzi – Safe and Plenty Bridge (Shijianzhuang); Ponte della Bergama – Five Blessing Bridge (Xitang); Ponte Cappello o dei Garzoti – Kindness Treasure Bridge (Jiaxing); Ponte del Cristo – Dragon Coming Bridge (Shanghai); Ponte Sant'Agostin – People's Bridge (Changshu); Ponte Ca' Donà – Treasure Bridge (Shawan); Ponte S. Polo – Fragrant Flower Bridge (Suzhou); Ponte di Rialto – Sixi Lounge Bridge (Wenzhou); Ponte de l'Ogio – Phoenix Bridge (Suzhou); Ponte Sant'Antonio – All Perfect Bridge (Suzhou); Ponte de la Fava – Northern Ocean Bridge (Wuhan); Ponte de la Malvasia – Forever Safe Bridge (Jiaxing); Ponte Balbi – Northern Harvest Bridge (Shanghai); Ponte de la Guera – Golden Legendary Turtle Bridge (Foshan); Ponte de l'Anzolo – Charity Bridge (Zaozhuang); Ponte del Remedio – Walking Bamboo Bridge (Shanghai); Ponte Calle Larga S. Marco – Hong Village Painting Bridge (Huangshan); Ponte de la Canonica (1) – Real Bridge (Shanghai); Ponte de la Canonica (2) – Peace and Harvest Bridge (Suzhou); Ponte dei Sospiri – Fairy Walking Bridge (Huangshan); Ponte della Paglia – Blessing and Virtue Bridge (Suzhou); Ponte de l'Arsenal – Silver Ingot Bridge (Pechino); Ponte de l'Arsenal o del Paradiso – Southern Pond Bridge (Shanghai); Ponte dell'Arsenale – Four Blessings Bridge (Shanghai).

it's an interesting point that different people have very different interpretations of interesting concepts. What a child sees is childlikeness, a "disorder" of the world that a politician sees, and what an artist sees may be cultural uncertainty and so on. Different people are in different positions, and different cultures will affect his understanding of the "interesting." When I think about this theme, I find that a personal expression is hard to summarize interesting comprehensions. A key question is as to how I could interpret this interesting thing as an artist. Instead of a personal interpretation of "interesting", is there another way, such as creating a platform and tools for more people to express their understanding of the interesting? So the core driving force behind this work comes from this kind of thinking. In a sense, I forwarded the "invitation letter" I received from the China Pavilion, the 58th Venice Biennale to the public. The way to forward it is to create a tool and platform to spread in an art game.<sup>19</sup>

Oltre all'evidente volontà di ripensare in chiave ludica l'interconnessione tra reale e virtuale, nonché di promuovere l'immagine di un contatto pacifico tra mondi lontani – ma, per l'appunto, uniti a doppio filo in questi *tempi interessanti* – grazie alla facile metafora del "ponte tra culture" l'aspetto rilevante di *RE-SEARCH* sembra allora riguardare in modo particolare la necessità di trovare un'alternativa alla predominanza assoluta dello sguardo d'artista, in favore della pluralità dei punti di vista.

Rispetto a questa esigenza, esiste un precedente emblematico che può aiutare a mettere ulteriormente in luce il significato di *RE-SEARCH*, da un punto di vista artistico quanto interculturale. La Cina, l'Italia, e, per una curiosa coincidenza, un ponte, costituiscono i fattori di una famosa – e datata – querelle nata attorno alla delicata questione della soggettività del punto di vista, e del valore politico ad essa attribuito. Il caso è quello di *Chung Kuo – Cina*, il documentario realizzato da Michelangelo Antonioni nel 1972 e proiettato nel 1974 in occasione della Mostra del Cinema di Venezia, che proprio nell'intersezione tra rappresentazione artistica, sintesi visiva dell'oggetto e divergenze estetico-culturali registrava un problema spinoso. Il regista italiano si reca in Cina su proposta della Rai per dirigere una produzione televisiva che documenti la realtà di una nazione ancora isolata dal mondo: tra i pochi registi occidentali a cui è concesso l'ingresso durante la Rivoluzione Culturale, quale intellettuale di sinistra Antonioni è tenuto a documentare e diffondere in Occidente i successi della rivoluzione maoista.

---

<sup>19</sup> Intervista consultabile al sito: [https://www.sohu.com/a/323925712\\_283183](https://www.sohu.com/a/323925712_283183) (visitato il 7 aprile 2021).



Tuttavia, guidato dalla sua sensibilità artistica, lungo il viaggio tra le città di Pechino, Nanchino, Suzhou, Shanghai e la provincia dello Hunan, in poche settimane Antonioni coglie e registra soprattutto la quotidiana semplicità di uomini, donne e bambini comuni, soffermandosi sull'intensità espressiva di volti e sguardi di una Cina intesa «come utopia possibile per un occidente frenetico e nevrotico».<sup>20</sup> In Cina il documentario viene presto etichettato come un film reazionario, denunciato come un atto ostile, un'offesa al popolo cinese,<sup>21</sup> e la reazione delle autorità politiche è a tutti gli effetti demolitoria nei confronti di Antonioni, il quale venne pesantemente condannato attraverso un'intensa campagna mediatica: celebre e rappresentativo della propaganda anti-Antonioni è l'articolo pubblicato all'inizio del 1974 sul quotidiano *Renmin Ribao*, l'organo del Comitato centrale del Partito comunista cinese, che accusando il regista italiano di aver deciso premeditadamente di deridere il sistema socialista della Nuova Cina, mettendo in discussione i risultati della Rivoluzione Culturale, è indicativo della ricezione del documentario in Cina:

his purpose in making the visit was not to increase his understanding of China, still less promote the friendship between the people of China and Italy. Hostile towards the Chinese people, he used the opportunity of his visit for ulterior purposes; by underhand and utterly despicable means he hunted specifically for material that could be used to slander and attack China. His three-and-half-hour-long film does not at all reflect the new things, new spirit and new face of our great motherland, but puts together many viciously distorted scenes and shots to attack Chinese leaders, smear socialist New China, slander China's Great Proletarian Cultural Revolution and insult the Chinese people. Any Chinese with a modicum of national pride cannot but be greatly angered on seeing this film.<sup>22</sup>

Antonioni, lungi dal ricorrere a «underhand and utterly despicable means», è in realtà mosso da intenti sinceri, perseguiti però, va da sé, attraverso il *suo* punto di vista: come ha infatti scritto Sam Rohdie in *Antonioni*, il film «is not a documentary of China

---

<sup>20</sup> U. ECO, *De interpretatione, ovvero della difficoltà di essere Marco Polo*, in ID., *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 178-185, p. 181.

<sup>21</sup> In Cina il documentario venne rapidamente ritirato dal commercio: si dovrà attendere il 2004 per vederlo nuovamente trasmesso.

<sup>22</sup> Articolo del 30 gennaio 1974 riportato in inglese in RENMIN RIBAO COMMENTATOR, *A Vicious Motive, Despicable Tricks – A Criticism of M. Antonioni's Anti-China Film* China, Peking, Foreign Languages Press, 1974, p. 2.

but a documentary of Antonioni looking at China».<sup>23</sup> Senza allinearsi alla narrativa delle autorità politiche cinesi e raccontare quindi la Cina rivoluzionaria come un simpatizzante, il regista, agendo secondo la propria poetica, è portatore di uno sguardo che determina inevitabilmente una ricaduta estetica nelle riprese: «non volevo davvero fare un film politico», dichiara il regista ad Alberto Arbasino, «non è la mia materia, né un modo a me congeniale di guardare il mondo».<sup>24</sup> Il problema alla base dell'incomprensione, dunque, è determinato dal punto di vista con cui Antonioni “guarda il mondo”.<sup>25</sup>

Questo aspetto, che a prima vista sembra essere irrilevante in termini registici, rivela invece la potenza contenuta nello sguardo di chi seleziona ed estrapola pezzi di realtà per farne un'opera artistica, e al contempo la presenza di una profonda spaccatura nella concezione artistica della fotografia dei due Paesi. In effetti, quando Antonioni sceglie di ritrarre l'imponente ponte di Nanchino usando angolature basse, senza riprenderlo frontalmente, centrato, con un'illuminazione uniforme, il *Renmin Ribao* accusa il regista di utilizzare tecniche «extremely reactionary and despicable»,<sup>26</sup> interpretando la sua scelta come un tentativo di far sembrare il ponte instabile e sghembo:

in photographing the Yangtze River Bridge at Nanking, the camera was intentionally turned on this magnificent modern bridge from very bad angles in order to make it appear crooked and tottering. A shot of trousers hanging on a line to dry below the bridge is inserted as a mockery of the scene.<sup>27</sup>

In *De interpretatione, ovvero della difficoltà di essere Marco Polo*, Umberto Eco interpreta l'incidente provocato da *Chung Kuo – Cina* come un problema interculturale, di sovrastrutture simboliche, per il quale «parole e immagini possono acquistare significati diversi a seconda delle culture che le interpretano»,<sup>28</sup> mettendo in guardia sul fatto che «il dialogo tra i popoli [...] deve essere sostenuto da una coscienza storica e

---

<sup>23</sup> S. ROHDIE, *Antonioni*, London, British Film Institute, 1990, pp. 132-133.

<sup>24</sup> A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014, p. 34.

<sup>25</sup> Sul documentario di Antonioni e, in particolare, sul punto di vista del regista, cfr. M. DALLA GASSA, *Orient (to) Express. Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Milano-Udine, Mimesis, 2016. Cfr. in particolare il cap. 5 L'oriente come palcoscenico. La Cina di Antonioni, pp. 173-190; dello stesso autore cfr. anche *Il migliore dei documentari impossibili. Chung Kuo – Cina di Michelangelo Antonioni*, «AAM TAC. Arts and Artifacts in Movie: Technology, Aesthetics, Communication», 11, 2014, pp. 69-89.

<sup>26</sup> RENMIN RIBAO COMMENTATOR, *A Vicious Motive, Despicable Tricks – A Criticism of M. Antonioni's Anti-China Film* China, cit., p. 11.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> U. ECO, *De interpretatione, ovvero della difficoltà di essere Marco Polo*, cit., p. 179.

sociale delle differenze culturali». <sup>29</sup> Perciò se il Partito comunista cinese, tramite il *Renmin Bao*, attacca le inquadrature del ponte di Nanchino, è perché

una cultura che privilegia la rappresentazione frontale e l'inquadratura simmetrica in campo lungo non può accettare il linguaggio della cinematografia occidentale che, per dare il senso dell'impotenza, inquadra dal basso, e di scorcio, privilegiando la dissimmetria, la tensione contro l'equilibrio. <sup>30</sup>

Il problema, come scrive Paola Voci, non è tanto il soggetto ripreso – che, come visto, può variare da un'umanità fatta di sguardi e volti a un "oggetto" architettonico di grande importanza come il ponte di Nanchino –, quanto lo stile di Antonioni «e in particolare il palesarsi del punto di vista della cinepresa e dell'uomo che la dirige». <sup>31</sup>

Tecnicamente quindi, come nota Susan Sontag in un intervento – per alcuni versi datato – intitolato *Il mondo dell'immagine*, il problema è anche legato alla divergenza della percezione del reale tra Antonioni e la sensibilità estetica cinese, oltre che al diverso significato strumentale attribuito alla fotografia. Da un lato cioè, nell'Occidente degli anni Settanta dove la società propone «una gamma di scelte e di percezioni discontinue» <sup>32</sup> e la realtà è «qualcosa di disperatamente e di eccitantemente pluralistico», <sup>33</sup> la fotografia non può che essere «intimamente collegata a modi di vedere discontinui (l'essenziale è vedere il tutto attraverso una parte, un particolare rilevante, un taglio clamoroso)». <sup>34</sup> Al contrario, nella Cina della Rivoluzione Culturale, dove la fotografia è collegata a un concetto di continuità e da «modi corretti di fotografare, derivanti da idee sull'ordine morale dello spazio che escludono il concetto stesso di visione fotografica», <sup>35</sup> ci si oppone «allo smembramento fotografico della realtà», <sup>36</sup> rifuggendo dalla possibilità di «vedere il mondo in una prospettiva insolita». <sup>37</sup>

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 183.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> P. VOCI, "Un intento sincero e dei metodi onesti". *Riflessioni sul documentario Cina di Antonioni e il nuovo documentario cinese*, in M. SCARPARI, T. LIPPIELLO (a cura di), *Caro maestro... scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina, 2005, pp. 1235-1248, p. 1238.

<sup>32</sup> S. SONTAG, *Il mondo dell'immagine*, in ID., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, traduzione italiana di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 1978, pp. 131-156, p. 150.

<sup>33</sup> Ivi, p. 149.

<sup>34</sup> Ivi, p. 146.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Ivi, p. 149.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

L'importante problematica del punto di vista illustrata dall'esempio di Antonioni esula però dal rapporto tra realtà e rappresentazione, definendo invece la trasmissione e la natura stessa di ogni azione conoscitiva. Pertanto la «difficoltà di essere Marco Polo» messa in luce da *Chung Kuo – Cina*, come ha scritto Voci, «non pregiudica [...] l'osservatore straniero in favore di quello domestico, ma semmai aiuta ad accettare le inevitabili incomprensioni dell'uno e dell'altro e incoraggia entrambi a rinunciare a pretese di oggettività».<sup>38</sup>

*RE-SEARCH*, proponendo un approccio multiprospettico alla realtà e rinunciando «a pretese di oggettività», in linea con gli intenti della Biennale eleva a valore la complessità: il ponte di Nanchino ripreso da Antonioni non è tra quelli selezionati da Fei Jun, ma ciascuno dei ponti visualizzati attraverso gli schermi degli smartphone, siano questi veneziani o cinesi, testimonia la possibilità della libertà dei punti di vista individuali. Utilizzando la metafora universale del ponte e ibridandola tra reale e virtuale *RE-SEARCH* sembra così suggerire che «ciò che nella realtà è separato, le immagini lo congiungono».<sup>39</sup>

Ogni testimone di questi *tempi interessanti*, agitati da un'incomunicabilità tra mondi chiusi e polarizzati, in cui le cose sembrano non essere veramente come appaiono, tramite l'opera di Fei Jun è invitato a osservare, registrandola, una realtà sempre più sfuggente, a prescindere dalla propria appartenenza culturale. *RE-SEARCH*, prendendo in prestito un termine di Sontag, traduce così in atto una visione estetica della realtà come una sorta di «macchina-giocattolo»,<sup>40</sup> rivelando che comunque lo si guardi, un ponte resta il simbolo più saldo nel rappresentare la pluralità dei punti di vista e la connessione tra gli esseri umani. Secondo Fei Jun, infatti, «one of the core tasks [of *RE-SEARCH*] is to transform the concepts into an experiential scene in space».<sup>41</sup>

Un intento in linea con la filosofia di *May You Live In Interesting Times*, dove «ciò che più conta [...] non è quello che viene esposto, ma come il pubblico possa poi servirsi

---

<sup>38</sup> P. VOICI, "Un intento sincero e dei metodi onesti". *Riflessioni sul documentario Cina di Antonioni e il nuovo documentario cinese*, cit., p. 1248.

<sup>39</sup> S. SONTAG, *Il mondo dell'immagine*, cit., p. 151.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>41</sup> Dichiarazione consultabile al sito: [https://www.sohu.com/a/307130152\\_283183](https://www.sohu.com/a/307130152_283183) (visitato il 6 aprile 2021).

dell'esperienza della mostra per guardare alla realtà quotidiana da punti di vista più ampi». <sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Intervento consultabile al sito: <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/intervento-di-ralph-rugoff> (visitato il 7 aprile 2021).



## Bibliografia

- ACQUAVIVA, S., *L'eclissi del sacro nella civiltà industriale. Dissacrazione e secolarizzazione nella società industriale e postindustriale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961.
- ADAS, M., *Machines as the Measure of Men: Science, Technology, and Ideologies of Western Dominance*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989.
- AGAMBEN, G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.
- , *Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo*, «Lettere italiane», vol. 34, n. 4, ottobre-dicembre 1982, pp. 466-481.
- , *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- , *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005.
- AGOSTINO, S., *Commento al Vangelo di Giovanni*, introduzione di Oreste Campagna e Agostino Vita, Traduzione italiana e note di Emilio Gandolfo, Roma, Città Nuova, 2005.
- AIRÒ, A., *Lancillotto sciamano e il nome iniziatico*, «Il Nome nel testo», XV, 2013, pp. 125-139.
- , *Tracce sciamaniche nel Chevalier de la Charrete di Chrétien de Troyes*, «L'Immagine riflessa», VII, 1998, pp. 169-211.
- ALBERTI, A. (a cura di), *Avestā*, Torino, UTET, 2004.
- AMAT, P., *Songes et Visions. L'Au-Delà Dans La Littérature Latine Tardive*, Paris, Études Augustiniennes, 1985.
- ANANIKIAN, M. H., WERNER, A., *The Mythology of all Races. Armenian and African*, vol. VII, Boston, Marshall Jones Company, 1925.
- ANDERS, G., *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, a cura di Barbara Maj, traduzione italiana di Paola Gnani, Macerata, Quodlibet, 2006 (München, C. H. Beck, 1951).

- ANDRIĆ, I., *L'amore nella kasaba*, in ID., *Racconti*, in *Romanzi e racconti*, saggio introduttivo di Predrag Matvejević, traduzione italiana di Dunja Badnjević, Milano, Mondadori, 2001 (Beograd, Zadžubina Ive Andrića, 1919-1976).
- , *I ponti*, in ID., *Racconti*, in *Romanzi e racconti*, cit.
- , *Il ponte sulla Drina*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit.
- , *Racconti di Bosnia*, traduzione italiana di Dunja Badnjević Orazi e Manuela Orazi Bašić, Roma, Newton Compton, 1995 (London, Calder, 1979).
- , *Una lettera del 1920*, in ID., *Racconti*, in *Romanzi e racconti*, cit.
- ANGELOPOULOS, T., *To Meteorou Vima Tou Pelargou [Il passo sospeso della cicogna]*, Arena Films, 1991.
- ANTONELLO, P., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.
- , *Primo Levi and 'man as maker'*, in GORDON, R. S. C. (a cura di), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, London, Cambridge University Press, 2007, pp. 89-104.
- ANTONIONI, A., *Chung Kuo – Cina*, RAI, 1972.
- ARBASINO, A., *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014.
- ARCARI, L., *Chamanisme di Mircea Eliade alla prova della comparazione. L'assenza del profetismo ebraico antico*, in ARCARI, L., SAGGIORO, A., *Sciamanesimo e sciamanesimi. Un problema storiografico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015, pp. 71-86.
- ARENDT, H., *Kafka. La vita della mente*, a cura di Alessandro Dal Lago, traduzione italiana di Giorgio Zanetti, Bologna, Il Mulino, 1987 (New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, 1978).
- ASÍN PALACIOS, M., *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1919.
- ASOR ROSA, A., *La persuasione e la retorica di Carlo Michelstaedter*, in ID. (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. L'età della crisi*. Torino, Einaudi, 1995, pp. 265-332.



- , *Lo scrittore, l'operaio e il levriere*, «L'Unità», 24 giugno 1979.
- AUGÉ, M., *Disneyland e altri nonluoghi*, traduzione italiana di Alfredo Salsano, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 (Paris, Rivages, 1997).
- , *Il mestiere dell'antropologo*, a cura di Marco Aime, traduzione italiana di Vera Verdiani, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 (Paris, Galilée, 2006).
- , *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione italiana di Carlo Milani e Dominique Rolland, Milano, Elèuthera, 1993 (Paris, Éditions du Seuil, 1992).
- AUSTER, P., *Prefazione a PETIT, P., Trattato di funambolismo*, traduzione italiana di Danilo Bramati, Milano, Ponte alle Grazie, 2009 (New York, Random House, 1985).
- , *Trilogia di New York*, traduzione italiana di Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi, 1996 (Los Angeles, Sun & Moon Press, 1985-1986).
- AVTONOMOVA, N., *Lacan avec Kant: l'idée du symbolisme*, in *Lacan avec les philosophes*, Paris, Albin Michel, 1991, pp. 69-132.
- BACHTIN, M., *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, in ID., *Estetica e romanzo*, traduzione italiana a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979 (Moskva, 1975).
- , *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, traduzione italiana a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979 (Moskva, 1975).
- BAKER, C., *Hemingway. Scrittore e artista*, a cura di Guglielmo Ambrosoli, Parma, Guanda, 1954 (Princeton, Princeton University Press, 1952).
- BALDI, V., *Nella tana dell'inconscio. Una lettura psicoanalitica di un racconto di Kafka*, «Allegoria», XXIV, nn. 65/66, gennaio-dicembre 2012, pp. 154-178.
- BANCALARI, S. (a cura di), *Rudolf Otto. Opere*, «Archivio di Filosofia», LXXVII, n. 1, 2009.
- BARBIERI, A. (a cura di), *Eroi dell'estasi. Lo sciamanesimo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, Verona, Fiorini, 2017.

- BARBIERI, A., *Sciamanismo romanzo: ricognizione bibliografica e appunti di metodo su un recente filone di studi etnoletterari*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009)*, Roma, Aracne, 2015, pp. 1059-1070.
- BARILLARI, S. M., *Yvain, Owein e il leone. Relitti sciamanici in un romanzo cortese*, in CORRADI MUSI, C. (a cura di), *Simboli e miti della tradizione sciamanica. Atti del Convegno Internazionale in onore di Amedeo Di Francesco, offerti in occasione del Suo 60° compleanno (Bologna, 4-5 maggio 2006)*, Bologna, Carattere, 2007, pp. 111-122.
- BARTOLOMEI, M. C., *La dimensione simbolica. Percorsi e saggi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009.
- BASILE, G., *Il Pentamerone del cavalier Giovan Battista Basile, ovvero Lo cunto de li cunte*, vol. II, Napoli, Giuseppe-Maria Porcelli, 1788.
- , *Il Pentamerone, ossia La fiaba delle fiabe*, tradotta e corredata di note storiche da Benedetto Croce, vol. II, Bari, Laterza, 1925.
- BATTISTI, E., *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- BAUCKHAM, R., *Hell in the Latin Vision of Ezra*, in *Other Worlds and Their Relation to This World*, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 323-342.
- BAUDRILLARD, J., *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, traduzione italiana di Alessandro Serra, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006 (Paris, Galilée, 2004).
- , *L'altro visto da sé*, traduzione italiana di Maria Teresa Carbone, Genova, Costa & Nolan, 1987 (Paris, Galilée, 1987).
- , *L'estasi della comunicazione*, in FOSTER, H. (a cura di), *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Milano, Postmedia, 2014, pp. 146-155 (Port Townsend, Bay Press, 1983).
- , *L'implosione del senso nei media e l'implosione del sociale nelle masse*, «Aut aut» 169, gennaio-febbraio 1979, pp.105-116.
- , *Le strategie fatali*, traduzione italiana di Sandro D'Alessandro, Milano, SE, 2017 (Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1983).

- , *Lo scambio simbolico e la morte*, traduzione italiana di Girolamo Mancuso, Milano, Feltrinelli, 1979 (Paris, Gallimard, 1976).
- , *Simulacri e impostura*, traduzione italiana di Pina Lalli, Bologna, Cappelli, 1980 (Paris, Galilée, 1981).
- BAUMAN, Z., *Vite di scarto*, traduzione italiana di Marina Astrologo, Roma-Bari, Laterza, 2005 (Cambridge, Polity Press, 2003).
- BECCHI, P., *Introduzione a JONAS, H., Tecnica, medicina ed etica. Prassi del principio responsabilità*, traduzione italiana di Paolo Becchi e Anna Benussi, Torino, Einaudi, 1997 (Berlin, Insel, 1985).
- BECK, U., *L'era dell'e*, traduzione italiana di Daniela Roso, Trieste, Asterios, 2000 (Frankfurt am Main-Berlin, Suhrkamp Verlag, 1993).
- BECKER, E. J., *A contribution to the comparative study of the medieval visions of heaven and hell, with special reference to the Middle-English versions*, Baltimore, John Murphy Co., 1899.
- BELLINGERI, G., *Sui «turcismi» di Ismael Kadare, in forma di lettera all'autore*, in SCARSELLA, A. (a cura di), *Leggere Kadare. Critica Ricezione Bibliografia*, Milano, Biblion Edizioni, 2008, pp. 95-104.
- BELPOLITI, M., *Le radici rovesciate. Introduzione a LEVI, P., La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1997.
- BENJAMIN, W., *Appunti e materiali*, in ID., *Opere complete. I «passages» di Parigi*, vol. IX, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, traduzioni italiane di Renato Solmi, Antonella Moscati, Massimo De Carolis, Giuseppe Russo, Gianni Carchia, Francesco Porzio, Torino, Einaudi, 2000 (Frankfurt am Main-Berlin, Suhrkamp Verlag, 1982).
- BERGER, P. L., LUCKMANN, T., *La realtà come costruzione sociale*, traduzione italiana di Marta Sofri Innocenti e Alessandro Sofri Peretti, Bologna, Il Mulino, 1969 (New York City, Anchor Books, 1966).
- BERRIEDALE, K. A., CARNOY A. J., *The Mythology of all Races. Indian and Iranian*, vol. VI, Boston, Marshall Jones Company, 1917.
- BINI, D., *Michelstaedter tra "Persuasione" e "Rettorica"*, «Italice», vol. 63, n. 4, Winter 1986, pp. 346-360.

- BLOCH, M., *La società feudale*, traduzione italiana di Bianca Maria Cremonesi, Torino, Einaudi, 1949 (Paris, Albin Michel, 1939).
- BODEI, R., *Limite*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- BOSWELL, C. S., *An Irish Precursor of Dante. A Study on the Vision of Heaven and Hell ascribed to the Eighth-century Irish Saint Adamnán, with Translation of the Irish Text*, London, Nutt, 1908.
- BOULBY, M., *Kafka's End: A Reassessment of «The Burrow»*, «The German Quarterly», 55, 1982, pp. 175-185.
- BOXALL, P., *Don DeLillo. The possibility of fiction*, London-New York, Routledge, 2006.
- BROWN, A. C. L., *Iwain. A Study in the Origins of Arthurian Romance*, Boston, Ginn, 1903.
- BRYMAN, A., *The Disneyization of Society*, London, SAGE Publisher, 2004.
- BUTLER, J., *Strade che divergono. Ebraicità e critica del sionismo*, traduzione italiana di Fabio de Leonardis, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013.
- BUTTITTA, I. E., *Il fuoco. Simbolismo e pratiche rituali*, Palermo, Sellerio, 2002.
- CACCIARI, M., *Nomi di luogo: confine*, «aut aut», 299-300, settembre-dicembre 2000, pp. 73-79.
- CALASSO, R., *Il Cacciatore Celeste*, Milano, Adelphi, 2016.
- , *Il libro di tutti i libri*, Milano, Adelphi, 2019.
- CALVARESI, M., *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1983.
- CALVINO G., *Commentario su Genesi*, traduzione italiana di Antonio Morlino, Caltanissetta, Alfa & Omega, 2008.
- CALVINO, I., *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992.
- , *Lettere 1940-85*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.

- CANETTI, E., *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981 (Hamburg, Claassen, 1960).
- CARBÉ, E., «*Ponte e Porta*»: *spazi di transito nella narrativa di Francesco Pecoraro*, in SGRAVICCHIA, S., TORTORA, M. (a cura di), *Geografie della modernità letteraria. Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD 10-13 giugno 2015*, vol. II, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 563-570.
- CARMAGNOLA, F., *La triste scienza. Il simbolico, l'immaginario, la crisi del reale*, Roma, Meltemi, 2002.
- CAROZZI, C., *La géographie de l'au-delà et sa signification pendant le Haut Moyen Âge*, in *Popoli e paesi nella cultura altomedievale, II. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (23-29 aprile 1981)*, Spoleto, CISAM, 1983, pp. 423-481.
- , *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècle)*, Roma, École Française de Rome, 1994.
- CARROLL, P. J., *Between Heaven and Modernity. Reconstructing Suzhou, 1895-1937*, Stanford, Stanford University Press, 2006.
- CASARI, U., *Letteratura e società industriale italiana negli anni Sessanta del Novecento*, Milano, Giuffrè, 2001.
- CASSANI, A. G., *Distuggere i ponti? Note su due romanzi di Ismail Kadaré e Carlo Repetti*, «*Horizonte. Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea*», 3, 2018, pp. 26-59.
- , *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, Bologna, Pendragon, 2014.
- , *I ponti del superuomo. Note su Paul Bonatz*, «*Urbanistica*», n. 81, novembre 1985, pp. 76-81.
- , *Il ponte di Eràclito. Simboli e metafore di una figura architettonica*, «*Galileo*», XXVII, n. 221, ottobre 2015, pp. 14-19.
- , *Il ponte e il suo angelo. Mito e simbolo di una figura archetipica*, «*Memoria e Ricerca. Rivista di storia contemporanea*». *I ponti tra materia e metafora*, XXV, vol. 55, n. 2, maggio-agosto 2017, pp. 213-230.
- CASSANO, F., *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

- CASSIRER, E., *Filosofia delle forme simboliche. Il linguaggio*, vol. I, traduzione italiana di Eraldo Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1961 (Berlin, Cassirer, 1923).
- , *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*, traduzione italiana di Luca Pavolini, Milano, Longanesi, 1948 (London, Yale University Press, 1944).
- CASTOLDI, A., *Congedi. La crisi dei valori nella modernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- CAVALLINI, G., *Prefazione a CATERINA DA SIENA, S., Le lettere*, Siena, Edizioni Cantagalli, 1995.
- CATERINA DA SIENA, S., *Dialogo della Divina Provvidenza*, versione in italiano corrente di Maria A. Raschini, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1989.
- , *Le lettere di Santa Caterina da Siena*, vol. I, versione in italiano corrente di p. Giuseppe di Ciaccia, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1996.
- CESERANI, R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- , *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.
- CHAMPSEIX, J. P., *Un pont dans la tourmente balkanique. Ivo Andric et Ismaïl Kadare*, «Revue de littérature comparée», 305, 2003, pp. 49-60.
- CHIUSANO, A., *Mostruoso raggiante castello. Introduzione a F. KAFKA, Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, traduzione italiana di Mirella Ulivieri, Giuseppe Landolfi Petrone, Maria Martorelli, Giuseppe Porzi, Luigi Coppé, Giulio Raio, Italo Alighiero Chiusano, Roma, Newton Compton, 1991.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- CIARAMELLI, F., *La distruzione del desiderio*, Bari, Dedalo, 2000.
- CICCARESE, M. P., *Alle origini della letteratura delle Visioni: il contributo di Gregorio di Tours*, «Studi Storico-Religiosi», vol. 2, n. 33, 1981, pp. 251-266.
- , *Le visioni dell'aldilà come genere letterario: fonti antiche e sviluppi medievali*, in *Le "visiones" nella cultura medievale: testi della VI settimana*

*residenziale di studi medievali (Carini, 20-25 ottobre 1986)*, a cura di Peter Dinzelbacher, Palermo, Officina di studi medievali, 1990, pp. 266-277.

———, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, Firenze, Nardini, 1987.

CINQUEGRANI, A., *Alterità e inesperienza nell'opera di Don DeLillo*, in REGAZZONI, S., DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ, M. C. (a cura di), *L'altro sono io. El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 249-261.

COLONNA, F., *Hypnerotomachia Poliphili*, II voll., a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 1998.

CONDIVI, A., *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1998.

COOMARASWAMY, A. K., *The Inverted Tree*, Bangalore, Bangalore Press, 1938.

COOMARASWAMY, D. L., *The Perilous Bridge of Welfare*, «Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. 8, n. 2, August 1944, pp. 196-213.

CORBIN, H., *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, traduzione italiana di Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi, 1986 (Paris, Buchet/Castel, 1960).

———, *Terre celeste et corps de résurrection d'après quelques traditions iraniennes*, «Eranos Jahrbuch», XXII, 1954, pp. 97-194.

COSTA, P., *La città post-secolare. Il nuovo dibattito sulla secolarizzazione*, Brescia, Queriniana, 2019.

COWARD, M., *Against anthropocentrism: the Destruction of the Built Environment as a Distinct Form of Political Violence*, «Review of International Studies», 32, 2006, pp. 419-437.

———, *Urbicide. The Politics of Urban Destruction*, London-New York, Routledge, 2009.

CROCE, B., *La "letteratura comparata"*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», I, n. 1, 1903, pp. 77-80.

CULIANU, I. P., «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, «Aevum», Anno 53, Fasc. 2, maggio-agosto 1979, pp. 301-312.

- CUSACK, C. M., *The Sacred Tree: Ancient and Medieval Manifestations*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- D'ANCONA, A., *I precursori di Dante*, Firenze, Sansoni, 1874.
- DALLA GASSA, M., *Il migliore dei documentari impossibili. Chung Kuo – Cina di Michelangelo Antonioni*, «AAM TAC. Arts and Artifacts in Movie: Technology, Aesthetics, Communication», 11, 2014, pp. 69-89.
- , *Orient (to) Express. Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- DALZERO, S., *È iniziato il tempo del mondo*, in TALIA, M. (a cura di), *Un nuovo ciclo della pianificazione urbanistica tra tattica e strategia*, Roma-Milano, Planum Publisher, 2016, pp. 36-42.
- DE AMICIS, E., *Costantinopoli*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1909.
- DE CERTEAU, M., *L'invenzione del quotidiano*, prefazione di Alberto Abruzzese, postfazione di Davide Borrelli, traduzione italiana di Mario Baccianini, Roma, Lavoro, 2001 (Paris, Union Générale d'Éditions, 1980).
- DE MARTINO, E., *Fenomenologia religiosa e storicismo assoluto*, «Studi e materiali di storia delle religioni», XXIV-XXV, 1955, pp. 1-25.
- , *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Lecce, Argo, 1995.
- DE SANTILLANA, G., DECHEND, H., *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, a cura di Alessandro Passi, Milano, Adelphi, 1983.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, traduzione italiana di Giorgio Passerone, introduzione di Massimiliano Guareschi, Roma, Castelvecchi, 2003 (Paris, Éditions de Minuit, 1980).
- DELILLO, D., *Rumore bianco*, traduzione italiana di Mario Biondi, Torino, Einaudi, 1999 (New York, Viking Press, 1985).
- , *Underworld*, traduzione italiana di Valentina Vezzoli, Torino, Einaudi, 1999 (New York, Scribner, 1997).
- DELLA CASA, C. (a cura di), *Upaniṣad*, Torino, UTET, 1976.



- DEMARCO, D., *I concetti di spazio e di luogo nell'immaginario occidentale contemporaneo. Per una definizione dell'esperienza nella surmodernità*, «Laboratorio dell'ISPF», XV, 17, 2018, pp. 1-26.
- DINI, A., *Calvino, Hemingway e Per chi suona la campana*, «Studi italiani», vol. 54, n. 2, 2015, pp. 81-121.
- DIXON, R. B., *The Mythology of all Races. Oceanic*, vol. IX, Boston, Marshall Jones Company, 1916.
- DOLFINI, G., *Introduzione a SNORRI, S., Edda*, a cura di Giorgio Dolfini, Milano, Adelphi, 1975.
- DOMENICHELLI, M., *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, «Allegoria», XX, n. 58, luglio-dicembre 2008, pp. 34-48.
- DOVARA, I., *Scienza, tecnica e industria nella vita e nell'opera di Primo Levi*, in *Letteratura e industria. Atti del 15° Congresso A.I.S.L.L.I. (Torino, 15-19 maggio 1994)*, vol. II, Firenze, Olschki, 1997, pp. 1053-1058.
- DRAKULIC, S., *Falling Down: A Mostar Bridge Elegy*, «The New Republic», 13 December 1993.
- DUCELLIER, A., *L'Albanie entre Byzance et Venise, Xe-XVe siècles*, London, Variorum Reprints, 1987.
- DURKHEIM, E., *La divisione del lavoro sociale*, traduzione italiana di Fulvia Airoidi Namer, introduzione di Alessandro Pizzorno, Milano, Edizioni di Comunità, 1962 (Paris, Félix Alcan, 1893).
- DURKHEIM, E., *Le forme elementari della vita religiosa*, traduzione italiana di Claudio Cividali, introduzione di Remo Cantoni, Milano, Edizioni di Comunità, 1963 (Paris, Presses universitaires de France, 1912).
- ECO, U., *De interpretatione, ovvero della difficoltà di essere Marco Polo*, in ID., *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 178-185.
- , *Il fascismo eterno*, Milano, La nave di Teseo, 2018.

- , *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- Ecrire les frontières. Le Pont de l'Europe. Writing the borders: the Pont de l'Europe. Grenzüberschreibung: Die Europabrücke*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 1999.
- EISSEN, A., GÉLY, V. (a cura di), *Lectures d'Ismail Kadaré*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011.
- ELIADE, M., *Commenti alla leggenda di Mastro Manole*, in ID., *I riti del costruire*, traduzione italiana e introduzione di Roberto Scagno, Milano, Jaca Book, 1990.
- , *Il sacro e il profano*, traduzione italiana di Edoardo Fadini, Milano, Bollati Boringhieri, 2013 (Hamburg, Rowohlt, 1957).
- , *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, traduzione italiana di Roberta Rambelli, Roma, Edizioni Mediterranee, 1974 (Paris, Payot, 1951).
- , *Miti, sogni e misteri*, traduzione italiana di Giovanni Cantoni, Milano, Rusconi, 1976 (Paris, Gallimard, 1957).
- , *Storia delle credenze e delle idee religiose. Da Gautama Buddha al trionfo del Cristianesimo*, vol. II, traduzione italiana di Maria Anna Massimello e Giulio Schiavoni, Milano, Sansoni, 1982 (Paris, Payot, 1978).
- , *Storia delle credenze e delle idee religiose. Da Maometto all'età delle riforme*, vol. III, traduzione italiana di Maria Anna Massimello e Giulio Schiavoni, Milano, Sansoni, 1996 (Paris, Payot, 1983).
- , *Symbolism, the Sacred and the Arts*, New York, Crossroad, 1988.
- , *Trattato di storia delle religioni*, a cura di Pietro Angelini, traduzione italiana di Virginia Vacca, riveduta da Gaetano Riccardo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 (Paris, Payot, 1949).
- ELIASSON, O., *Experience*, London, Phaidon, 2018.
- , *Models are Real*, «Models», 11, 2007, 18-25.
- , *The future is curved*, in DERIX, C., IZAKI, Å. (a cura di), *Empathic Space: The Computation of Human-Centric Architecture*, Hoboken, Wiley, 2014, pp. 86-93.

- EMERSON, R. W., *Natura. Utilità, bellezza, armonia*, a cura di Igina Tattoni, Roma, Donzelli, 2017, (Boston and Cambridge (MA), James Munroe and Company, 1836).
- ÉNARD, M., *Parlami di battaglie, di re e di elefanti*, traduzione italiana di Yasmina Melaouah, Milano, Rizzoli, 2013 (Arles, Éditions Actes Sud, 2010).
- ERBETTA, M. (a cura di), *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento. Lettere e apocalissi*, vol. III, Casale Monferrato, Marietti, 1981.
- ERODOTO, *Le Storie*, vol. II, nota critica e testo greco a cura di Aristide Colonna, traduzione e commento a cura di Fiorenza Bevilacqua, indice dei nomi a cura di Emanuele Lana, Torino, UTET, 1996.
- ESCHILO, *Persiani*, in ID., *Tragedie e frammenti*, a cura di Giulia e Moreno Morani, Torino, UTET, 1987.
- FARINA, V., *In-between e paesaggio. Condizione e risorsa del progetto sostenibile*, presentazione di Francesco Cellini, Milano, Franco Angeli, 2005.
- FERENCZI, S., *Il simbolismo del ponte*, in ID., *Opere (1919-1926)*, vol. III, a cura di Glauco Carloni, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009 (Paris, Payot, 1974).
- , *Il simbolismo del ponte e la leggenda di Don Giovanni*, in ID., *Opere (1919-1926)*, vol. III, cit.
- , *Sull'ontogenesi dei simboli*, in ID., *Opere (1913-1919)*, vol. II, a cura di Glauco Carloni, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009 (Paris, Payot, 1970).
- FERRARETTO, V., FERRARI, S., GIAMBASTIANI, V., *Luogo, eterotopia, non-luogo. Una breve storia intellettuale dello spazio del Novecento*, «Società di studi geografici», (Memorie geografiche – numero speciale: *(S)radicementi*) 15, 2017, pp. 117-122.
- FERRARIS, M., *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- FILORAMO, G. (a cura di), *Buddhismo*, Roma, Laterza, 2001.
- FORNERO, G., TASSINARI, S., *Le filosofie del Novecento*, vol. II, Milano, Mondadori, 2002.

- FOUCAULT, M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, traduzione italiana di Salvo Vaccaro, Tiziana Villani, Pino Tripodi, Milano-Udine, Mimesis, 2002 (Paris, Gallimard, 1994).
- FRANCESCHELLI, O., *Eclissi di Dio e ritorno alla natura. Prefazione a K. LÖWITH, Dio, uomo e mondo nella metafisica da Cartesio a Nietzsche*, a cura di Orlando Franceschelli, Roma, Donzelli, 2002 (Heidelberg, Winter Verlag, 1964).
- FRANZINI, E., MAZZOCUT-MIS, M. (a cura di), *Breve storia dell'estetica*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- FREUD, S., *Al di là del principio di piacere*, in ID., *Opere (1917-1923). L'Io e l'Es e altri scritti*, vol. IX., edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1977 (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1940-1950).
- , *Compendio di psicoanalisi*, in ID., *Opere (1930-1938). L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, vol. XI, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1979 (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1940-1950).
- , *I disturbi visivi psicogeni nell'interpretazione psicoanalitica*, in ID., *Opere (1909-1912). Casi clinici e altri scritti*, vol. VI, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1974 (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1940-1950).
- , *L'inconscio*, in ID., *Metapsicologia*, in *Opere (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. VIII, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1976 (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1940-1950).
- , *L'angoscia*, in ID., *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. VIII, cit.
- , *La rimozione*, in ID., *Metapsicologia*, in *Opere (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. VIII, cit.
- , *Lezione 29. Revisione della teoria del sogno*, in ID., *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, in *Opere (1930-1938). L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, vol. XI, cit.

- , *Lezione 31. La scomposizione della personalità psichica*, in ID., *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, in *Opere (1930-1938). L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, vol. XI, cit.
- , *Pulsioni e loro destini*, in ID., *Metapsicologia*, in *Opere (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. VIII, cit.
- FRIEDMAN, P., *The Bridge: A study in Symbolism*, «The Psychoanalytic Quarterly», vol. 21, n. 1, 1952, pp. 49-80.
- FROST, R., *Conoscenza della notte e altre poesie*, traduzione italiana di Giovanni Giudici, Torino, Einaudi, 1965 (New York, Henry Holt and Company, 1930).
- FROW, J., *The Last Things Before the Last: Notes on White Noise*, in F. LENTRICCHIA (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 175-192.
- GABRIELE, M., *Il viaggio dell'anima. Introduzione a F. COLONNA, Hypnerotomachia Poliphili*, vol. II, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 1998.
- GAJDUSEK, R. E., *Bridges: Their Creation and Destruction in the Works of Ernest Hemingway*, in ID., *Hemingway in His Own Country*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2002, pp. 342-356.
- GALIMBERTI, U., *Orme del sacro. Il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- , *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- GATTAMORTA, L., *La società e i suoi simboli*, Roma, Carocci, 2010.
- GEHLEN, A., *Prospettive antropologiche. Per l'incontro con se stesso e la scoperta di sé da parte dell'uomo*, traduzione italiana di Sergio Cremaschi, presentazione di Gianfranco Poggi, Bologna, Il Mulino, 1987 (Hamburg, Rowohlt, 1961).
- GEYH, P., *Assembling Postmodernism: Experience, Meaning, and the Space In-Between*, «College Literature», vol. 30, n. 2, Spring 2003, pp. 1-29.
- GIGLIOLI, D., *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, «Allegoria», XX, n. 58, luglio-dicembre 2008, pp. 49-60.

- GIGNOUX, P., *L'enfer et le paradis d'après les sources pehlevies*, «Journal asiatique», CCLVI, 1969.
- GILBERT, E. L., *The Good Kipling. Studies in the Short Story*, Athens, Ohio University Press, 1971.
- GINZBURG, C., *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- GOEBBELS, J., *Die zwangsläufigen Schlüsse* [Le inevitabili conclusioni], «Das Reich. Deutsche Wochenzeitung», 46, 14 novembre 1943.
- GORDON, R., *Bridges. Metaphor for Psychic Processes*, London, Karnac Books, 1993.
- GOY, E. D., *The work of Ivo Andrić*, «The Slavonic and East European Review», vol. 41, n. 97, June 1963, pp. 301-326.
- GRAMANTIERI, R., *Spazi eterotopici nell'opera di William Gibson*, in TORTORETO, A. (a cura di), *Filosofia della fantascienza*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- GRANET, M., *Il pensiero cinese*, traduzione italiana di Giorgio R. Cadorna, Milano, Adelphi, 1971 (Paris, Albin Michel, 1934).
- GRAZIANO, M., *Frontiere*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- GREGORIO DI TOURS, *La Storia dei Franchi*, vol. I, a cura di Massimo Oldoni, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1981.
- GREGORIO MAGNO, *Storie di santi e di diavoli*, vol. II, testo critico e traduzione a cura di Manlio Simonetti, commento a cura di Salvatore Pricoco, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2006.
- GROSSATO, A., *Del sogno iniziatico di Polifilo e di alcuni suoi paralleli orientali*, «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», II, 2009, pp. 227-247.
- GROVER, M., *Kipling's "wild and strange" India: The "insider" perspective of the short stories*, in BHARAT, M., GROVER, M. (a cura di), *Representing the Exotic and the Familiar. Politics and perception in literature*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2019, pp. 35-49.
- GUÉNON, R., *Il Re del Mondo*, traduzione italiana di Bianca Candian, Milano, Adelphi, 1977 (Paris, Gallimard, 1958).

- , *Il simbolismo della croce*, traduzione italiana di Pietro Nutrizio, Milano, Adelphi, 2012 (Paris, Véga, 1931).
- , *La Grande Triade*, traduzione italiana di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1980 (Paris, Gallimard, 1957).
- , *Simboli della Scienza sacra*, traduzione italiana di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1975 (Paris, Gallimard, 1962).
- HARRISON, T., 1910. *L'emancipazione della dissonanza*, traduzione italiana di Marco Codebò, Thomas Harrison e Federico Lopiparo, Roma, Editori Riuniti, 2014 (Berkeley, University of California Press, 1996).
- , *Rethoric of Youth, or Bridges to Nowhere*, «Between», vol. 4, n. 7, May 2014, pp. 1-18.
- HAWKESWORTH, C., *Ivo Andrić: Bridge between East and West*, London and Dover, The Athlone Press, 1984.
- HEIDEGGER, M., *Che cos'è metafisica?*, traduzione italiana di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2001 (Frankfurt, Klostermann, 1976).
- , *Costruire abitare pensare*, in ID., *Saggi e discorsi*, traduzione italiana di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976 (1951).
- , *Essere e tempo*, traduzione italiana condotta sull'undicesima edizione di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 1970 (Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1927).
- , *Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl*, in ID., *In cammino verso il linguaggio*, traduzione italiana di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1990 (Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1959).
- , *La cosa*, in ID., *Saggi e discorsi*, traduzione italiana di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976 (1950).
- , *La questione della tecnica*, in ID., *Saggi e discorsi*, (1953), cit.
- HEMINGWAY, E., *Addio alle armi*, in ID., *Romanzi*, vol. I, traduzione italiana e cura di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1992 (New York, Scribner's, 1929).

- , *Per chi suona la campana*, in ID., *Romanzi*, vol. II, a cura di Fernanda Pivano, traduzione italiana di Maria Napolitano Martone, Milano, Mondadori, 1993 (New York, Scribner's, 1940).
- HERTZBERGER, H., *Lezioni di architettura*, a cura di Michele Furnari, Roma-Bari, Laterza, 1996 (Rotterdam, 010 Publisher, 1991).
- HIBBARD, L. A., *The Sword Bridge of Chrétien de Troyes and its Celtic Original*, «Romanic Review», IV, 1913, pp. 166-190.
- HILLMAN, J., *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*, Milano, Rizzoli, 2004.
- HITLER, A., *La mia battaglia*, traduzione italiana di Angelo Treves, Milano, Bompiani, 1940 (1925).
- HOEPKER, K., *No maps for these territories: cities, spaces, and archaeologies of the future in William Gibson*, Leida, Brill, 2011.
- HOXHA, E., *Literature and the Arts Should Serve to Temper People with Class Consciousness for the Construction of Socialism*, in ID., *Selected Works. 1960-1965*, vol. III, Tirana, Nëntori Publishing House, 1980.
- HÜTTNER, J. C., *Voyage en Chine et en Tartarie*, in STAUNTON, G. (SIR), *Voyage dans l'intérieur de la Chine, et en Tartarie, fait dans les années 1792, 1793 et 1794, par Lord Macartney, traduit de l'Anglais par J. Castéra*, vol. IV, Paris, 1804.
- IACOLI, G., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- , *Luci sulla contea. D'Arzo alla prova della critica tematica*, Modena, Mucchi Editore, 2017.
- IVANOV, I. S., *For a Great Europe without Dividing Lines: Towards the 50<sup>th</sup> Anniversary of the Council of Europe*, «Rivista di studi politici internazionali», vol. 66, n. 4 (264), ottobre-dicembre 1999, pp. 499-504.
- JACKSON, K. H. (a cura di), *A celtic miscellany. Translations from the Celtic Literatures*, London, Cambridge University Press, 1951.
- JAKOBSON, R., *The dominant* [1935], in ID., *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, pp. 41-46.



- JAMESON, F., *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, traduzione italiana di Massimiliano Manganelli, prefazione dell'autore all'edizione italiana, postfazione di Daniele Giglioli, Roma, Fazi, 2007 (Durham, Duke University Press, 1991).
- JOHNSON, A., *Out of Bounds. Anglo-Indian Literature and the Geography of Displacement*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2011.
- JOSEPHS, A., *For Whom the Bell Tolls. Ernest Hemingway Undiscovered Country*, New York, Twayne Publishers, 1994.
- JUNG, C. G., *I rapporti della psicoterapia con la cura d'anime*, in ID., *Opere. Psicologia e religione*, vol. XI, edizione diretta da Luigi Aurigemma, traduzione italiana di Elena Schanzer e Luigi Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 1979 (Zurich, Rascher Verlag, 1940).
- , *La psicologia della traslazione illustrata con l'ausilio di una serie di immagini alchemiche*, in ID., *Opere. Pratica della psicoterapia*, vol. XVI, edizione diretta da Luigi Aurigemma, traduzione italiana di Lisa Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 (Zurich, Rascher Verlag, 1958).
- , *Opere. Mysterium coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, vol. XIV.I, edizione italiana diretta da Luigi Aurigemma, traduzione italiana e cura editoriale di Maria Anna Massimello, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 (Zurich, Rascher Verlag, 1955).
- , *Opere. Mysterium coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, vol. XIV.II, edizione italiana diretta da Luigi Aurigemma, traduzione italiana e cura editoriale di Maria Anna Massimello, Torino, Bollati Boringhieri, 1990 (Zurich, Rascher Verlag, 1955).
- , *Opere. Psicologia e alchimia*, vol. XII, edizione diretta da Luigi Aurigemma, traduzione italiana di Roberto Bazlen, interamente riveduta da Lisa Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 (Zurich, Rascher Verlag, 1944).
- , *Psicologia dell'inconscio*, in ID., *Opere. Due testi di psicologia analitica*, vol. VII, edizione diretta da Luigi Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 1983 (Olten, Walter-Verlag, 1981).
- , *Risposta a Giobbe*, in ID., *Opere. Psicologia e religione*, vol. XI, cit.

KADARE, I., *Dialogue avec Alain Bosquet*, Paris, Fayard, 1995.

———, *I tamburi della pioggia*, traduzione italiana di Augusto Donaudy, Milano, Longanesi, 1981 (Paris, Fayard, 1985).

———, *Il crepuscolo degli dei della steppa*, traduzione italiana di Mario Varca, Roma, Fandango, 2009 (Paris, Fayard, 1988).

———, *Il ponte a tre archi*, traduzione italiana di Francesco Bruno, Milano, Longanesi, 2002 (Paris, Fayard, 1981).

———, *Invitation à l'atelier de l'écrivain*, Paris, Fayard, 1991.

———, *Le Poids de la Croix*, Paris, Fayard, 1991.

KAFKA, F., *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, in ID., *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, traduzione italiana di Italo A. Chiusano, Milano, Mondadori, 1972 (Leipzig, Kiepenheuer, 1931).

———, «Egli», in ID., *Confessioni e diari*, traduzione italiana e cura di Ervino Pocar, (Berlin, Schocken, 1935-37), cit.

———, *Frammenti da quaderni e fogli sparsi*, in ID., *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, traduzione italiana di Italo A. Chiusano (Berlin, Schocken, 1935-37), cit.

———, *Il castello*, in ID., *Romanzi*, a cura di Ervino Pocar, traduzione italiana di Anita Rho, Milano, Mondadori, 1969 (München, Kurt Wolff, 1926).

———, *Il ponte*, in ID., *Durante la costruzione della muraglia cinese*, in *Racconti*, traduzione italiana e cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1970 (Leipzig, Kiepenheuer, 1931).

———, *Il processo*, in ID., *Romanzi*, traduzione italiana e cura di Ervino Pocar (Berlin, Die Schmiede, 1925), cit.

———, *In loggione*, in ID., *Il medico di campagna*, in *Racconti*, a cura di Ervino Pocar, traduzione italiana di Rodolfo Paoli (München, Kurt Wolff, 1920), cit.

———, *La tana*, in ID., *Durante la costruzione della muraglia cinese*, in *Racconti*, traduzione italiana e cura di Ervino Pocar (Leipzig, Kiepenheuer, 1931), cit.

- , *Lettera al padre*, in ID., *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, traduzione italiana di Anita Rho (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1952), cit.
- , *Quarto quaderno*, in ID., *Gli otto quaderni in ottavo*, in *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, traduzione italiana di Italo A. Chiusano (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1953), cit.
- KANDINSKIJ, V., *E. Alcune nozioni sull'arte sintetica*, in ID., *Tutti gli scritti. Dello spirituale nell'arte, scritti critici e autobiografici, teatro, poesie*, vol. II, a cura di Philippe Sers, traduzione italiana di Libero Sosio, Nilo Pucci, Brita e Enrico Chilò, Milano, Feltrinelli, 1974 (Paris, Éditions Denoël, 1970).
- KING, N., *Reading White Noise: floating remarks*, «Critical Quarterly», vol. 33, n. 3, 1991, pp. 66-83.
- KIPLING, R., *I costruttori di ponti*, in ID., *I figli dello Zodiaco*, a cura di Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2008 (London, Macmillan, 1898).
- KLIMKIEWICZ, A., *Cultura sincretica nell'“Hypnerotomachia Polyphili” di Francesco Colonna*, «Cuadernos de Filología Italiana», 21, 2014, pp. 181-194.
- KNIGHT, G. A. F., *Bridge*, in J. HASTINGS (a cura di), *Encyclopædia of Religion and Ethics*, vol. II, New York, Charles Scribner's Sons, 1926, pp. 848-857.
- KNIGHT, P., *DeLillo, postmodernism, postmodernity*, in J. N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, London, Cambridge University Press, 2008, pp. 27-40.
- KNOX, G., *Crane and Stella: Conjunction of Painterly and Poetic Worlds*, «Texas Studies in Literature and Language», vol. 12, n. 4, Winter 1971, pp. 689-707.
- KROPEJ, M., *Folk Storytelling between Fiction and Tradition: The “Walled-Up Wife” and Other Construction Legends*, «Studia mythologica slavica», 14, 2011, pp. 61-86.
- KUNDERA, M., *I testamenti traditi*, traduzione italiana di Maia Daverio, Milano, Adelphi, 1994 (Paris, Gallimard, 1993).
- LAIST, R., *Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo's Novels*, New York, Peter Lang, 2009.

- LANGER, W. C., *Nella mente di Adolf Hitler. Analisi psicologica del dittatore nazista*, traduzione italiana di Noemi Heike, PGreco Edizioni, Milano, 2011 (New York, Basic Books, 1972).
- LAPLANTINE, F., NOUSS, A., *Il pensiero meticcio*, traduzione italiana di Carlo Milani, Milano, Elèuthera, 2006 (Paris, Flammarion, 1997).
- LAPLANTINE, F., *Identità e metissage. Umani al di là delle apparenze*, traduzione italiana di Carlo Milani, Milano, Elèuthera, 2004 (Paris, Le Pommier, 1999).
- LATOUR, B., *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, traduzione italiana di Guido Lagomarsino, Milano, Elèuthera, 1995 (Paris, La Découverte, 1991).
- LATTIMORE, O., *La frontiera. Popoli e imperialismi alla frontiera tra Cina e Russia*, traduzione italiana di Andrea Ginzburg e Aldo Serafini, Torino, Einaudi, 1972.
- LE GOFF, J., *La nascita del Purgatorio*, traduzione italiana di Elena de Angeli, Torino, Einaudi, 1982 (Paris, Gallimard, 1981).
- LECLAIR, T., *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1987.
- LEVI, J., *Conoscere il sacro attraverso l'esperienza del limite*, in *Origini del sacro e del pensiero religioso. Il dialogo interreligioso. Atti del convegno (maggio 2009)*, Firenze, Alinea, 2010, pp. 29-34.
- LEVI, P., *Alcune applicazioni del Mimete*, in ID., *Storie naturali*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1990.
- , *Covare il cobra*, in ID., *Saggi*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit.
- , *Eclissi dei profeti*, in ID., *L'altrui mestiere*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit.
- , *Ex chimico*, in ID., *L'altrui mestiere*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit.
- , *I costruttori di ponti*, in ID., *Lilit*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit.
- , *I sommersi e i salvati*, in ID., *Opere*, vol. I, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1987.

- , *Il segno del chimico*, in ID., *L'altrui mestiere*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit.
- , *L'avventura tecnologica*, in ID., *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981.
- , *L'ordine a buon mercato*, in ID., *Storie naturali*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit.
- , *La chiave a stella*, in ID., *Opere. Romanzi e poesie*, vol. II, introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1988.
- , *La coppia conica*, «La Stampa», 12 giugno 1977.
- , *Prefazione a CAGLIOTI, L., I due volti della chimica: benefici e rischi*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 9-13.
- , *Trenta ore sul Castoro sei*, in ID., *L'altrui mestiere*, in *Opere. Racconti e saggi*, vol. III, cit.
- LEVI, P., REGGE, T., *Dialogo*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1984.
- LI, T., *Exploring the Cultural Memory of the Common People: Desire, Violence, and Divinity in Mo Yan's Sandalwood Death*, «Concentric: Literary and Cultural Studies», 42, 2016, pp. 25-48.
- LITTELL, J., *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, traduzione italiana di Margherita Botto, postfazione di Klaus Theweleit, Torino, Einaudi, 2009 (Paris, Gallimard, 2008).
- , *Le Benevole*, traduzione italiana di Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2007 (Paris, Gallimard, 2006).
- LIU DUNZHEN, WOOD, F., *The Traditional Gardens of Suzhou*, «Garden History», vol. 10, n. 2, Autumn 1982, pp. 108-141.
- LOMBARDI, G., *Platone e Aristotele su technê e cultura: imparare a discernere*, in LOMBARDI, G., MANTOVANI, M. (a cura di), *Pensieri nascosti nelle cose. Arte, Cultura e Tecnica*, Roma, Angelicum University Press, 2015, pp. 74-95.
- LONGO, G. O., *Homo technologicus*, Roma, Meltemi, 2001.

- LOTMAN, J. M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- LÖWITH, K., *Dio, uomo e mondo nella metafisica da Cartesio a Nietzsche*, con una prefazione e a cura di Orlando Franceschelli, Roma, Donzelli, 2002 (Heidelberg, Winter Verlag, 1964).
- , *Significato e fine della storia: i presupposti teologici della filosofia della storia*, traduzione italiana di Flora Tedeschi Negri, Milano, Edizioni di Comunità, 1963 (Stuttgart, Kohlhammer, 1953).
- LÜ, Y., *Germans and the Death-Throes of the Qing: Mo Yan's The Sandalwood Torture*, in BERMAN, N., MÜHLHAHN, K., NGANANG, P. (a cura di), *German Colonialism Revisited. African, Asian, and Oceanic Experiences*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.
- LUKÁCS, G., *Il romanzo storico*, traduzione italiana di Eraldo Arnaud, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1965 (1955).
- MACCULLOCH, J. A., *The Mythology of all Races. Eddic*, vol. II, Boston, Marshall Jones Company, 1930.
- MAGRIS, C., *Il ponte crollato di Ivo Andrić*, in ID., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 228-232.
- , *Infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005.
- MAJAKOVSKIJ, V. V., *Il Ponte di Brooklyn*, in ID., *Poesie*, a cura di Guido Carpi, introduzione di Stefano Garzonio, Milano, Rizzoli, 2008.
- MAO YI-SHENG, *Bridges in China. Old and New. From the Ancient Chaochow Bridge to the Modern Nanking Bridge over the Yangtze*, Peking, Foreign Languages Press, 1978.
- MARCUSE, H., *L'uomo una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, introduzione di Luciano Gallino, traduzione italiana di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, Torino, Einaudi, 1967 (Boston, Beacon Press, 1964).
- , *Saggio sulla liberazione*, traduzione italiana di Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 1969 (Boston, Beacon Press, 1969).

- MARMÉ, M., *Suzhou. Where the Goods of All the Provinces Converge*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- MATTE BLANCO, I., *L'inconscio e l'infinito*, in *Scienza & Tecnica. Annuario della EST. Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, 83, Milano, Mondadori, 1983, pp. 278-295.
- MCGUIRE, W., HULL, R. F. C. (a cura di), *Intervista di Eliade per «Combat»*, in ID., *Jung parla. Interviste e incontri*, traduzione italiana di Adriana Bottini, Milano, Adelphi, 1995, pp. 291-300 (Princeton, Princeton University Press, 1977).
- MCHALE, B., *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987.
- MELETINSKIJ, E. M., *Archetipi letterari*, a cura di Massimo Bonafin, traduzione italiana di Laura Sestri, Macerata, EUM, 2016 (Moskva, RGGU, 1994).
- MENEGHELLI, D., *Chiodi, bulloni, binocoli e un manuale di navigazione. La tecnica alla prova delle tenebre*, in PELLINI, P. (a cura di), *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, vol. II. Letteratura e tecnologica, Roma, Vecchiarelli, 2003, pp. 177-208.
- MEYER, K., NUTT, A., *The Voyage of Bran son of Febal to the land of the living*, vol. I, London, Nutt, 1895.
- MICHELSTAEDTER, C., *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 1982.
- MO, Y., *Il supplizio del legno di sandalo*, traduzione italiana di Patrizia Liberati, Torino, Einaudi, 2005 (Mo Yan, 2001).
- MONTEFIORE, J., *Rudyard Kipling*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- MORALDI, L. (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento. Lettere. Dormizione di Maria. Apocalissi*, III voll., Torino, UTET, 1994.
- MORAVCEVICH, N., *Ivo Andrić and the Quintessence of Time*, «The Slavic and East European Journal», vol. 16, n. 3, Autumn, 1972, pp. 313-318.
- MORGAN, A., *Dante e l'aldilà medievale*, edizione italiana a cura di Luca Marcozzi, Roma, Salerno Editrice, 2012 (London, Cambridge University Press, 1990).
- MORGAN, P., *Ismail Kadare. The Writer and the Dictatorship 1957-1990*, Oxford, Legenda, 2010.

- MURAKAMI, H., *1Q84. Libro 1 e 2. Aprile-settembre*, traduzione italiana di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2011 (2009).
- , *1Q84. Libro 3. Ottobre-dicembre*, traduzione italiana di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2012 (2010).
- MUSIL, R., *I turbamenti del giovane Törless*, traduzione italiana di Giorgio Zampa, Milano, SE, 2013 (Wien/Leipzig, Wiener Verlag, 1906).
- , *L'uomo senza qualità*, edizione a cura di Adolf Frisé, traduzione italiana di Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi, introduzione di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1996 (Berlino, Rowohlt, 1930-1933; Losanna, Rowohlt 1943).
- NACCI, M., *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*, Roma, Laterza, 2000.
- NICOL, B., *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, London, Cambridge University Press, 2009.
- NIETZSCHE, F., *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, in ID., *Opere*, vol. VI.I, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1968 (Chemnitz, Ernst Schmeitzner, 1883-1885).
- , *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, in ID., *Opere*, vol. VI.III, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1970 (Leipzig, Insel, 1908).
- OTTO, R., *Il sacro*, traduzione italiana di Ernesto Buonaiuti, Milano, SE, 2009 (Breslau, Trewendt & Granier, 1917).
- PANSERA, M. T., *L'uomo e i sentieri della tecnica. Heidegger, Gehlen, Marcuse*, Roma, Armando Editore, 1998.
- PARISE, G., *Prefazione a Una terra ricca di memorie. Noventa di Piave*, Noventa di Piave, edizione a cura dell'Amministrazione comunale, 1980.
- PARRY, A., *Imperialism in "The Bridge Builders"*, «The Kipling Journal», vol. 60, n. 237, March 1986, pp. 12-22.
- , *Imperialism in "The Bridge Builders". Part 2*, «The Kipling Journal», vol. 60, n. 238, June 1986, pp. 9-16.



- PARRY, B., *Delusions and Discoveries. India in the British Imagination, 1880-1930*, New York, Verso, 1998.
- PATCH, H. R., *The Other World. According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1950.
- PECORARO, F., *Camere e stanze*, in ID., *Questa e altre preistorie*, Firenze, Le Lettere, 2008.
- , *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.
- PETIT, P., *Trattato di funambolismo*, traduzione italiana di Danilo Bramati, Milano, Ponte alle Grazie, 2009 (New York, Random House, 1985).
- PETROVIC, J., *The Old Bridge of Mostar and Increasing Respect for Cultural Property in Armed*, Leida, Brill, 2013.
- PEZZINI, I., SEDDA, S., *Semiosfera*, in M. COMETA, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, pp. 368-379.
- PIVANO, F. (a cura di), *Nota ai testi*, in HEMINGWAY, E., *Romanzi*, vol. II, cit., pp. 1117-1148.
- POCAR, E., *Premessa a KAFKA, F., Romanzi*, cit.
- POLI, G., CALCAGNO, G. (a cura di), *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992.
- POLO, M., *Il libro di Marco Polo detto Milione nella versione trecentesca dell'«ottimo»*, a cura di Daniele Ponchiroli, prefazione di Sergio Solmi, Torino, Einaudi, 1954
- PROPP, V. J., *Le radici storiche dei racconti di fate*, traduzione italiana di Clara Coïsson, prefazione di Giuseppe Cocchiara, Torino, Einaudi, 1949 (Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 1946).
- PUPPO, F., *Informatica giuridica e metodo retorico. Un approccio "classico" all'uso delle nuove tecnologie*, Trento, Tangram, 2012.
- QIAO HONG, *Chinese Ancient Bridges*, Hefei, Huang Shan shu she, 2016.

- RE, V., CINQUEGRANI, A., *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- RECALCATI, M., *La tentazione del muro. Lezioni brevi per un lessico civile*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- , *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019.
- RENMIN RIBAO COMMENTATOR, *A Vicious Motive, Despicable Tricks – A Criticism of M. Antonioni's Anti-China Film China*, Peking, Foreign Languages Press, 1974.
- RIEDLMAYER, A. J., *Crimes of War, Crimes of Peace: Destruction of Libraries during and after the Balkan Wars of the 1990s*, «Library Trends», 56, 1, June 2007, pp. 107-132.
- RIES, J., *Il Sacro nella storia religiosa dell'umanità*, traduzione italiana di Franco Marano, Milano, Jaca Book, 1982 (Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions, 1978).
- ROHDIE, S., *Antonioni*, London, British Film Institute, 1990.
- RONDINI, A., *La scrittura e la sfida. Una lettura di «Lilit» di Primo Levi*, «Studi Novecenteschi», vol. 29, n. 63/64, giugno-dicembre 2002, pp. 239-276.
- ROSS, C., *Primo Levi's science fiction*, in GORDON, R. S. C. (a cura di), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, London, Cambridge University Press, 2007, pp. 105-118.
- RUGOFF, R. (a cura di), *May you live in interesting times. Biennale arte 2019*, vol. I, Venezia, La Biennale di Venezia, 2019.
- RYDBERG, V. *Teutonic Mythology. Gods and Goddesses of the Northland*, vol. I, London, Stockholm, Copenhagen, New York City, Berlin, Norrœna Society, 1906.
- SABA, U., *Scorciatoie e raccontini*, Milano, Mondadori, 1946.
- SABATTINI, M., *Suzhou*, «Catai. Rivista di studi e di documentazione sulla Cina edita dal Comune di Venezia per il gemellaggio Venezia – Suzhou», vol. I, n. 1, 1981, pp. 11-20.

- SABBATINI, S., *Lacan e l'antropologia: il problema del simbolo*, «Lo Sguardo – Rivista di Filosofia», vol. 3, n. 4, 2010, pp. 1-15.
- SAID, E. W., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale d'Occidente*, traduzione italiana di Stefano Chiarini e Anna Tagliavini, prefazione di Joseph A. Buttigieg, postfazione di Giorgio Baratta, Roma, Gamberetti Editrice, 1998 (New York, Knopf, 1993).
- SALVADORI, M., *Perché gli edifici stanno in piedi*, Milano, Bompiani, 1990.
- SAMARANI, G., *Il gemellaggio tra Venezia e Suzhou*, «Catai. Rivista di studi e di documentazione sulla Cina edita dal Comune di Venezia per il gemellaggio Venezia – Suzhou», vol. I, n. 1, 1981, pp. 190-193
- SANDERSON, R., *Introduction*, in ID. (a cura di), *Essays on Hemingway and For Whom the Bell Tolls*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1992, pp. 1-18.
- SANTAGOSTINO, G., *Tecnologia e rappresentazione in Primo Levi*, in *Letteratura e industria. Atti del 15° Congresso A.I.S.L.L.I. (Torino, 15-19 maggio 1994)*, vol. II, Firenze, Olschki, 1997, pp. 1039-1052.
- SANTARELLA, L., *Arte e tecnica nella evoluzione dei ponti. I ponti in legno, in pietra, in ferro, in cemento armato*, Milano, Hoepli, 1933.
- SASSONE GRAMMATICO, *Gesta dei re e degli eroi danesi*, a cura di Ludovica Koch e Maria Adele Cipolla, Torino, Einaudi, 1993.
- SCARDIGLI, P. (a cura di), *Il canzoniere eddico*, traduzione italiana di Piergiuseppe Scardigli e Marcello Meli, Milano, Garzanti, 1982.
- SCARPI, P., *Delimitazioni del sacro*, «Civiltà e Religioni», n. 2, 2015-16, pp. 13-43.
- SCHUSTER, M., *Don DeLillo, Jean Baudrillard, and the Consumer Conundrum*, New York, Cambria Press, 2008.
- SELLS, M. A., *The bridge betrayed. Religion and Genocide in Bosnia*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- SEPPILLI, A., *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962.
- , *Sacralità dell'acqua e sacrificio dei ponti. Persistenza di simboli e dinamica culturale*, Palermo, Sellerio, 1977.

- SEVERINO, E., *Il destino della tecnica*, Milano, Rizzoli, 1998.
- SEYMOUR, ST. J. D., *Irish Visions of the Other World. A contribution to the Study of Mediæval Visions*, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1930.
- SHIACH, M., *Modernism, Labour and Selfhood in British Literature and Culture, 1890-1930*, London, Cambridge University Press, 2004.
- SILVERSTEIN, T., *The date of the "Apocalypse of Paul"*, «Mediaeval Studies», 24, 1, 1962, pp. 335-348.
- , *The Vision of St. Paul. New Links and Patterns in the Western Tradition*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», XXVI, 26, 1959.
- , *Visio Sancti Pauli. The history of the Apocalypse in Latin together with nine texts*, London, Christophers, 1935.
- SILVESTRI, F., *Il richiamo della modernità. Sviluppi teorici sull'attuale condizione e definizione della società contemporanea in Bruno Latour*, «Cambio», vol. II, n. 3, giugno 2012, pp. 153-169.
- SIMMEL, G., *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, traduzione italiana di Felix Sternheim, con una nota introduttiva di Antonio Banfi, Milano, Bompiani, 1938 (Berlin, Duncker & Humblot, 1918).
- , *Ponte e porta. Saggi di estetica*, traduzione italiana, introduzione, postfazione e fonti a cura di Andrea Borsari e Cristina Bronzino, Bologna, Archetipolibri, 2011 (Stuttgart, K.F.Koehler, 1957).
- , *Saggi di estetica*, traduzione italiana di Massimo Cacciari e Lucio Perucchi, introduzione e note di Massimo Cacciari, Padova, Liviana, 1938 (Stuttgart, K.F.Koehler, 1957).
- SLOCHOWER, H., *No Voice is Wholly Lost: Writers and Thinkers in War and Peace*, New York City, Creative Age Press, 1945.
- SNORRI, S., *Edda*, a cura di Giorgio Dolfini, Milano, Adelphi, 1975.
- SONTAG, S., *Il mondo dell'immagine*, in ID., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, traduzione italiana di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 1978, pp. 131-156 (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977).

- SOTTASS, E., *L'altro catalogo*. Roma, Stampa Alternativa, 1995.
- SPAHR, B. L., *Franz Kafka. The Bridge and the Abyss*, «Modern Fiction Studies», vol. 8, n. 1, Spring 1962, pp. 3-15.
- SPEER, A., *Memorie del Terzo Reich*, traduzione di Enrichetta e Quirino Maffi, Milano, Mondadori, 1971 (Berlin, Ullstein, 1969).
- STAUNTON, G. (SIR), *Voyage dans l'intérieur de la Chine, et en Tartarie, fait dans les années 1792, 1793 et 1794, par Lord Macartney, traduit de l'Anglais par J. Castéra*, vol. IV, Paris, 1804.
- STELLA, J., *The Brooklyn Bridge (A page of my life)*, «Transition», Spring-Summer 1929, pp. 86-88.
- STEPHANSON, A., *Regarding Postmodernism. A conversation with Fredric Jameson*, «Social Text», n. 17, Autumn 1987, pp. 29-54.
- STERNINI, M. L., *Reviewed Work: Ecrire les frontières. Le Pont de l'Europe. Grenzüberschreibung: Die Europabrücke by AA. VV.*, «Rivista di studi politici internazionali», vol. 66, n. 4 (264), ottobre-dicembre 1999, pp. 653-654.
- STOKES, W., *The Voyage of Mael Duin*, «Revue Celtique», 9, 1888, pp. 447-495.
- STRACK, D. C., *Deliver Us from Nada: Hemingway's Hidden Agenda in For Whom the Bell Tolls*, «The University of Kitakyushu. Faculty of Humanities Journal», 59, January 2020, pp. 97-127.
- , *Who Are the Bridge-Builders? Metaphor, Metonymy, and the Architecture of Empire*, «Style», vol. 39, n. 1, Spring 2005, pp. 37-53.
- SUBRAHMANYAM, S., *Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia*, «Modern Asian Studies», vol. 31, n. 3, 1997, pp. 735-762.
- SULLIVAN, L. E., *Axis mundi*, in *Encyclopedia of Religion. Attributes of God*, vol. II, New York City, Macmillan and Free Press, 1987, pp. 712-713.
- SULLIVAN, Z. T., *Narratives of Empire. The Fictions of Rudyard Kipling*, London, Cambridge University Press, 1993.
- SWEETMAN, J., *The Artist and the Bridge. 1700-1920*, Farnham, Ashgate, 1999.

- TESTA, E., *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- THEWELEIT, K., *Male fantasies*, 2 voll., translated by Stephen Conway, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987-1989.
- THOMPSON, S., *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.
- TOULMIN, S., *The Return to Cosmology. Postmodern Science and the Theology of Nature*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- TULLIO-ALTAN, C., *L'esperienza simbolica e la storia nel pensiero di Anita Seppilli*, «La Ricerca Folklorica», n. 25, aprile 1992, pp. 61-71.
- , *Le grandi religioni a confronto. L'età della globalizzazione*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- TYNJANOV, J., *L'evoluzione letteraria*, in TODOROV, T. (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, traduzione italiana di Gian Luigi Bravo et al., Torino, Einaudi, 1968, pp. 30-47 (Paris, Éditions du Seuil, 1965).
- Upaniṣad antiche e medie*, 3 voll., traduzione italiana, introduzione e note di Pio Filippini-Ronconi, Torino, Bollati, 1960-61.
- VALLET, E., *Border fences and walls. State of insecurity?*, Farnham, Ashgate, 2014.
- VAN DER ZANDEN, C. M., *Étude sur le Purgatoire de saint Patrice*, Amsterdam, H. J. Paris, 1927.
- VARZI, A. C., *Musil's Imaginary Bridge*, «The Monist», vol. 97, n. 1, 2014, pp. 30-46.
- VATTIMO, G., *Filosofia al presente*, Milano, Garzanti, 1990.
- , *Introduzione a NACCI, M., Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*, Roma, Laterza, 2000.
- , *Le mezze verità*, Torino, La Stampa, 1988.

- , *Tecnica ed esistenza. Una mappa filosofica del Novecento*, a cura di Luca Bagetto, Torino, Paravia, 1997.
- VATTIMO, G., ROVATTI, P. A. (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- VEDOVATO, G., *I cinquant'anni del Consiglio d'Europa. La presenza italiana*, «Rivista di studi politici internazionali», vol. 66, n. 4 (264), ottobre-dicembre 1999, pp. 505-526.
- VERČ, I., *Confine orientale: di linee, aree e volumi*, in GUGLIELMI, M., PALA, M. (a cura di), *Frontiere Confini Limiti*, Roma, Armando Editore, 2011, pp. 191-210.
- VERNANT, J. P., *Senza frontiere. Memoria, mito e politica*, a cura di Giulio Guidorizzi, traduzione italiana di Arianna Ghilardotti, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005 (Paris, Éditions du Seuil, 2004).
- VITTORINI, E. (a cura di), *Industria e letteratura*, «Menabò», 4, 1961.
- , *Letteratura arte e società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 1997.
- VOCI, P., “Un intento sincero e dei metodi onesti”. *Riflessioni sul documentario Cina di Antonioni e il nuovo documentario cinese*, in M. SCARPARI, T. LIPPIELLO (a cura di), *Caro maestro... scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina, 2005, pp. 1235-1248.
- VOZZA, M., *Introduzione a Simmel*, Roma, Laterza, 2003.
- , *Le forme del visibile. Filosofia e pittura da Cézanne a Bacon*, Bologna, Pendragon, 1999.
- WARD, A., *Interview with Fredric Jameson*, «Impulse», 13, 4, 1987, pp. 8-9.
- WARD, J., *Hitler's Stuka Squadrons*, Staplehurst, Spellmount, 2004.
- WATSON, W. B., *Investigating Hemingway: III. The Novel*, «North Dakota Quarterly», vol. 60, n. 1, Winter 1992, pp. 1-27.
- WEBER, B., *Hart Crane. A Biographical and Critical Study*, New York, The Bodley Press, 1948.

- WEBER, M., *La scienza come professione*, a cura di Luciano Pellicani, traduzione italiana di Edmondo Coccia, Roma, Armando Editore, 1997 (München und Leipzig, Duncker & Humblot, 1919).
- WEBSTER, K. G. T., *The water-bridge in Chrétien's "Charrette"*, «Modern Language Review», vol. 26, n. 1, 1931, pp. 69-73.
- WERBLOWSKY, R. J., *Luce e tenebre*, in *Enciclopedia delle religioni*, vol. IV, a cura di Mircea Eliade, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 402-405.
- WEST, E. W., *The Sacred Books of the East. Pahlavi Texts*, vol. XVIII, Oxford, Clarendon Press, 1882.
- WESTPHAL, B., *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore, 2009 (Paris, Éditions de Minuit, 2007).
- , *La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari*, in SORRENTINO, F., (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010, pp. 115-125.
- WILSON, B., *La religione nel mondo contemporaneo*, traduzione italiana di Pier Paolo Parma, Bologna, Il Mulino, 1985 (London, Watts, 1966).
- WINTERBOURBE, A., *When the Norns Have Spoken: Time and Fate in Germanic Paganism*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- YINONG XU, *The City in Space and Time. The Development of Urban Form in Suzhou*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2000.
- ZAEHNER, R. C., *The Dawn and Twilight of Zoroastrianism*, New York, Putnam's Sons, 1961.
- ZALESKI, C., *Otherworld Journeys. Account of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- ZAMBON, F., *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2012.
- , *Tantris o il narratore-sciamano*, «Medioevo Romanzo», XII, 1987, pp. 307-328.
- ZANINI, P., *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.



ZELA, G., *Myth and History in the “The Three-Arched Bridge” and “The Bridge on the Drina” of Ismail Kadare and Ivo Andric*, «Academic Journal of Interdisciplinary Studies», vol. 5, n. 3, December 2016, pp. 193-197.

ZIMMER, H., *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell’anima sul male*, a cura di Joseph Campbell, traduzione italiana di Fabrizia Baldissera, Milano, Adelphi, 1983 (New York, Pantheon Books, 1948).

ŽIŽEK, S., *L’oggetto sublime dell’ideologia*, traduzione italiana di Carlo Salzani, Milano, Ponte alle Grazie, 2014 (London-New York, Verso Books, 1989).

ZUANAZZI, G., *La concezione del negativo in C. G. Jung*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 79, n. 3, luglio-settembre 1987, pp. 420-444.

## Sitografia

Aarhus, The Infinite Bridge.

<https://www.visitaarhus.com/aarhus/plan-your-trip/infinite-bridge-gdk1092521>.

CASSANI, A. G., *Polifonia del ponte*.

<https://aracne-rivista.it/wp-content/uploads/2020/04/polifonia-del-ponte-di-alberto-giorgio-cassani.pdf>.

———, *Ponti d'autore che crollano*.

<https://www.nazioneindiana.com/2018/08/20/ponti-dautore-che-crollano/>.

———, *Ponti vs. muri. Simboli e metafore di una figura architettonica*.

<https://www.nazioneindiana.com/2015/09/03/ponti-vs-muri/>.

CHOW, V., “Only soft power can last”: How China’s Unusually Low-Key Venice Biennale Pavilion Fits Into Its Strategy for Global Influence.

<https://news.artnet.com/exhibitions/china-pavilion-at-venice-biennale-2019-1546795>.

Communications Service dell’International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (ICTY): Case Information Sheet. Mitar Vasiljević.

[https://www.icty.org/x/cases/vasiljevic/cis/en/cis\\_vasiljevic.pdf](https://www.icty.org/x/cases/vasiljevic/cis/en/cis_vasiljevic.pdf).

Crimes before the ICTY: Višegrad.

<https://www.icty.org/en/outreach/documentaries/crimes-before-the-icty-visegrad>.

FALASCA, S., *Ponti contro muri: l’architettura di Papa Francesco per costruire il futuro*, 4 aprile 2019, in «L’Avvenire».

<https://www.avvenire.it/agora/pagine/costruire-ponti-per-fare-il-futuro>.

Fei Jun: Where to find “an interesting world” in media art?

[https://www.sohu.com/a/323925712\\_283183](https://www.sohu.com/a/323925712_283183).

Intervento di Ralf Rugoff. Curatore della 58. Esposizione Internazionale d’Arte.

<https://www.labiennale.org/it/arte/2019/intervento-di-ralph-rugoff>.

JAUER, A., *Ironie et génocide dans Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, in «Fabula. La recherche en littérature».

<https://www.fabula.org/colloques/sommaire978.php>.

LESER, S., “*The Separation Between Orient and Occident Is Entirely Artificial*”: An Interview With Mathias Énard, 3 August 2017.

<https://theculturetrip.com/europe/france/articles/the-separation-between-orient-and-occident-is-entirely-artificial-an-interview-with-mathias-enard/>.

RECALCATI, M., *Lo straniero interiore che preme alle frontiere*, 23 giugno 2015, in «la Repubblica».

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/06/23/lo-straniero-interiore-che-preme-alle-frontiere31.html>.

“Room”, in «Cambridge Dictionary».

<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/room>.

ROVATTI, P. A., *I ponti e i muri*.

<https://autaut.ilsaggiatore.com/2018/08/i-ponti-e-i-muri/>.

SEVERINO, E. (intervista), *Dove sfuma il confine fra naturale e artificiale. Severino e il destino della tecnica*.

<http://www.mediamente.rai.it/biblioteca/biblio.asp?id=750&tab=bio>.

The China Pavilion at the 58th Venice Biennale was announced.

[https://www.sohu.com/a/307130152\\_283183](https://www.sohu.com/a/307130152_283183).

TRANCHANT, M. N., *Philippe Petit, un funambule entre deux tours*, 6 ottobre 2008, in «Le Figaro».

<https://www.lefigaro.fr/cinema/2008/10/06/03002-20081006ARTFIG00358-philippe-petit-un-funambule-entre-deux-tours-.php>.

Udienza al corpo diplomatico accreditato presso la santa sede. Discorso del Santo padre Francesco (venerdì, 22 marzo 2013).

[http://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2013/march/documents/papa-francesco\\_20130322\\_corpo-diplomatico.html](http://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2013/march/documents/papa-francesco_20130322_corpo-diplomatico.html).



## Abstract

La ricerca propone uno studio della figura del ponte, articolandosi sulla declinazione dei suoi significati raggruppati per paradossi: ponte verticale/ponte orizzontale (trascendenza-immanenza), ponte di pace/ponte di guerra (unione-separazione). La tesi è strutturata in due parti ed è dotata di un capitolo di apertura e uno di chiusura. Il capitolo iniziale analizza la sovrapposizione tra la condizione umana e la figura del ponte attraverso la poetica di Franz Kafka; il capitolo finale riprende e sviluppa questa riflessione collocandola nella postmodernità, soffermandosi in particolare sulle riflessioni di Jean Baudrillard. La prima parte della ricerca illustra da un lato i significati che il pensiero mitico e religioso e il genere letterario delle "visiones" hanno attribuito al simbolo del ponte e dall'altro – attraverso le figure di Rudyard Kipling e Primo Levi – la sua risemantizzazione nel momento del passaggio alla modernità. La seconda propone una lettura della figura del ponte all'interno dei contesti di pace e di guerra: nel primo caso l'analisi, guidata da "Il ponte sulla Drina" di Ivo Andrić, si concentra sul ruolo cruciale rivestito dal ponte nell'economia di un'armonia di base tra culture e identità. Nel contesto della guerra invece si indagano le motivazioni alla base della distruzione del ponte con i casi di Ernest Hemingway (distruzione), Ismail Kadare (conquista) e Adolf Hitler (rimozione).

