

QUADERNI DEL DOTTORATO

Dipartimento Lilec



LETTERATURA E ALTRI MONDI
GENERI, POLITICA, SOCIETÀ

A cura di

Maurizio Ascari e Gabriella Imposti

**QUADERNI
DEL
DOTTORATO**

Dipartimento Lilec

**LETTERATURA E ALTRI MONDI:
GENERI, POLITICA, SOCIETÀ**

A cura di Maurizio Ascari e Gabriella Imposti

Volume 1, 2021

Collana

Quaderni **Del** Dottorato – Dipartimento LILEC

Volume

Letteratura e altri mondi: generi, politica, società

a cura di Maurizio Ascari e Gabriella Imposti

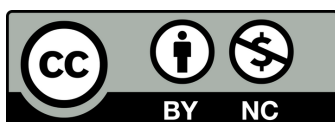
Comitato scientifico

Silvia Albertazzi, Maurizio Ascari, Serena Baiesi, Edoardo Balletta, Christine Berberich, Davide Bertagnolli, Alberto Bertoni, Bruna Conconi, Luigi Contadini, Michael Gottlieb Dallapiazza, Keir Douglas Elam, Sabrina Fusari, Maria Chiara Gnocchi, Gilberta Golinelli, Gabriella Elina Imposti, Elena Lamberti, Eugenio Giovanni Edoardo Maggi, Catia Nannoni, Valentina Nider, Nieves Pena Sueiro, Monica Perotto, Marco Prandoni, Paola Puccini, Rosa Pugliese, Maria José Rodrigo Mora, Gino Scatasta, Paola Scrolavezza, Anna Soncini, Eva-Maria Thüne

Comitato di redazione del volume

Maurizio Ascari, Gabriella Imposti, Mattia Arioli, Claudio Boyer, Matteo Cardillo, Sara Pini, Elena Stramaglia

I volumi, sottoposti a una procedura di peer-review, sono pubblicati online sulla piattaforma AMS Acta dell'Università di Bologna e sono liberamente accessibili.



CC BY NC

Quaderni del Dottorato – Dipartimento LILEC,
Volume 1, 2021, ISBN: 9788854970663

Indice del volume

Maurizio Ascari e Gabriella Imposti, *Introduzione*.....5

1. Memoria e trauma

Simone Carati, «*Scrivere è una funzione del capire*». *Narrazione ed esperienza in Meneghello e Semprún*.....11

Claudia Cerulo, «*Anche i ricordi ereditati fanno male*». *Sulle tracce del passato nel graphic novel Heimat di Nora Krug*.....29

Mattia Arioli, *La memoria della Guerra del Vietnam nei graphic memoir di Marcelino Truong*.....47

Federica Tazzioli, *Literature and Trauma: The Neo-Slave Narratives in the Contemporary British Context*.....63

2. Rivisitare il passato

Roberta Zanasi, *La narrativa come strumento di persuasione: il caso della Riforma Postale del 1839-40 in Gran Bretagna*.....83

Michele Morselli, *L'altro Lecoq: indagine e monarchia nei Mémoires di Jacques Peuchet (1838)*.....97

Alessandro Pulimanti, «*Il cavaliere dei cavalieri*»: *il ruolo di Parzifal nel teatro di Peter Handke. Riflessioni su un esempio moderno di 'Vaterloser'*.....113

Aureliana Natale, *La macchina dell'Ucronia in Machines Like Me di Ian McEwan*.....139

3. Ibridismo culturale e linguistico

Giuliana D'Oro, *Francuzskie pis'ma, Tainstvennaja strana e Strana Amazonok sulle pagine del Perevodčik-Tercüman di IsmailGasprinskij*.....155

Giulia Fanetti, *Una terra che narra sé stessa: la Bucovina e la "letteratura etnografica"*.....169

Andrea Suverato, *Due testimoni «ipermoderni»: retorica dell'incertezza e ricorso alla finzione in Laurent Binet e Helena Janeczek*.....187

Chiara Scarlato, *Comunità e narrazione. Il rap spiegato da David Foster Wallace*.....201

4. Gender & Queer

Laura Valentina Coral Gómez , <i>Uomini e donne «may differ in the mould, but they agree in the metal». Riscoprendo i testi di Mary Leman Grimstone</i>	221
Valentina Bagozzi , <i>La ricerca di uno spazio narrativo e dell'identità negli almanacchi femministi degli anni '80 e in Il decamerone delle donne di Julija Nikolaevna Voznesenskaj</i>	239
Maria De Capua , <i>Resistenze queer nella narrativa italiana: Mieli, Pescatori, Busi</i>	255
Irene Cecchini , <i>«I corpi in cui credi»: Laura Pugno e il femminile non umano</i>	271
Claudio Boyer, Matteo Cardillo, Sara Pini, Elena Stramaglia , <i>Postfazione</i>	293
Gli autori	307

Introduzione

Maurizio Ascari e Gabriella Imposti

Letteratura e altri mondi: generi, politica, società si pone fin dal titolo l'obiettivo di riflettere sul rapporto tra letterature e società partendo da una visione dei generi narrativi come luogo di elaborazione complessa del reale e di resistenza politica, come spazio di trasformazione e progettualità, di critica dell'immaginario, in breve di circolazione di idee e di partecipazione ai dibattiti della sfera pubblica.

L'evoluzione dei generi nel corso dei secoli è segnata da una costante messa in discussione delle loro stesse premesse anche attraverso continue negoziazioni con altri codici espressivi e con i mutamenti mediatici e socio-politici. Tale processo appare intensificato e accentuato nel nostro presente, in cui assistiamo a una crescente ibridazione e rifunzionalizzazione dei generi letterari, anche di massa, le cui convenzioni e tecniche vengono piegate a veicolare contenuti sempre nuovi, talvolta percepiti come stranianti, aprendosi a un prisma di rapporti potenzialmente illimitati tra categorie narrative e socio-politiche.

Muovendo da queste riflessioni, il volume accoglie un ampio ventaglio di interventi presentati da giovani studiose e studiosi nel corso della prima Graduate Conference del Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture Moderne: diversità e inclusione* <<https://phd.unibo.it/lingue-letterature-e-culture-moderne/it>>, organizzata online nei giorni 1-2 luglio 2020. Il convegno e il volume che ne è scaturito sono parte di un percorso formativo in cui i/le dottorandi/e sono coinvolti/e come parte attiva, sin dall'elaborazione iniziale della Call for Papers, cui hanno risposto con entusiasmo giovani studiose e studiosi di tutta Italia. Allo stesso principio formativo e dialogico risponde la scelta di affidare a dottorande e dottorandi la postfazione che conclude questo volume.

Preme evidenziare che a questa prima Graduate Conference ha già fatto seguito a distanza di un anno un secondo incontro, intitolato *LEGGERE, (RI)SCRIVERE E CONDIVIDERE: Vecchie e nuove pratiche di significazione*, 16-17 giugno 2021, con un respiro questa volta internazionale. Il nostro intento è infatti trasformare la Graduate Conference del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne in un appuntamento annuale, in cui sono coinvolti insieme a dottorande e dottorandi anche Colleghe e Colleghi appartenenti al Collegio. Il progetto formativo in cui questo volume rientra è infatti basato da un lato sull'elaborazione trans-generazionale del sapere e dall'altro su una logica di *peer learning/teaching*, rispettando al contempo rigorosi criteri di selezione importanti per la comunicazione scientifica quali la *peer review*.

Con questo volume si inaugura la collana “Quaderni del Dottorato” che viene pubblicata in *open access* su AMS Acta e che si prefigge l'obbiettivo di dare visibilità alle ricerche, in primo luogo dei dottorandi e delle dottorande del Corso di Dottorato afferente al Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Alma Mater, Università di Bologna, ma anche di quanti, appartenenti ad altri Dottorati italiani o esteri, hanno partecipato e parteciperanno alle Graduate Conference, creando in tal modo una nuova tradizione di fertile e stimolante condivisione e confronto di ricerche, idee e progetti in perfetta coerenza con le due parole chiave che caratterizzano il Progetto di Eccellenza del Dipartimento LILEC: “diversità e inclusione”.

Articolato in quattro sezioni – “Memoria e trauma”, “Rivisitare il passato”, “Ibridismo culturale e linguistico”, “Gender & Queer” –, il volume copre numerosi ambiti disciplinari e un ampio ventaglio di generi e temi, in cui si rispecchia la varietà delle ricerche in cui studiose e studiosi che hanno risposto alla Call sono impegnati.

Poiché ogni intervento è preceduto da un abstract, non appare qui necessario tracciare una mappatura del volume, che riafferma l'importanza della letteratura – intesa in senso ampio, anche nella sua componente multimodale, esemplificata dal romanzo grafico – come strumento di comprensione del reale, senza per questo ridurre lo sguardo critico al fenomeno del realismo letterario. Declinata in relazione al contemporaneo interesse per la memoria e il trauma, per la scrittura di sé e la riscrittura, per la *speculative fiction* e i mondi alternativi, per le politiche dell'identità e la complessità di formazioni

identitarie ibride, per le dinamiche coloniali e post-coloniali, e ancora per l'incessante riconfigurazione delle forme narrative (si pensi al rap), l'indagine collettiva di cui questa pubblicazione è il risultato guarda alla letteratura come specchio del nostro presente e di un passato in realtà mai trascorso, secondo la logica derridiana della *hantologie*.

Un ringraziamento speciale va al dott. Mattia Arioli che ha realizzato la veste grafica del volume e ha collaborato alla sua realizzazione. Buona lettura e felici incontri a chi si avventura in queste pagine, sintomo dell'energia critica che abita giovani studiose e studiosi. Un'energia di cui il nostro presente e il nostro futuro hanno fortemente bisogno.



2. RIVISITARE IL PASSATO

*“Il cavaliere dei cavalieri” : Il ruolo di Parzival nel
teatro di Peter Handke.*

Riflessioni su un esempio moderno di ‘Vaterloser’

Alessandro Pulimanti

Abstract: The aim of this paper is to underline the role of Percival in Peter Handke’s novels and plays. Kitzmüller’s (2001) and Höller’s (2013) literary studies show how the Arthurian knight becomes an *alter ego* of the author himself and a symbol of collective memory in Handke’s literature. By following Assmann’s (1999) anthropological research, the topics of ‘Space of Remembrance’ and ‘Place of Memory’ will be identified in the selected works. In conclusion, the paper aims to investigate how Peter Handke’s ‘places’, lacerated by war, can be transformed into new forms of ‘space’. As a representation of a utopic collective memory, these spaces describe Handke’s production as a map of fictional worlds, where history, (Arthurian) legend and memory act as essential features.

Keywords: *Peter Handke; Percival; Shadow of Trauma; Utopian Literature; Fictional Geography.*

Abstract: Il contributo si propone di evidenziare il ruolo rivestito, nella produzione narrativa e teatrale di Peter Handke, dalla figura di Parzival. Le analisi critico-comparatistiche di Kitzmüller (2001) e Höller (2013) rivelano come l’eroe arturiano venga qui eletto ‘doppio’ dell’autore e testimone del ricordo. Attraverso le considerazioni di Assmann (1999) sarà inoltre possibile inscrivere i testi handkeani presi in esame nel *topos* storico-antropologico di ‘luogo’, o in quello di ‘spazio’. Obiettivo ultimo è, in conclusione, quello di salutare un autore in grado di trasformare ‘luoghi’ del trauma in uno ‘spazio’ psicofisico da (ri)costruire, riflesso utopico di una rinnovata memoria collettiva. Si può allora ripensare la letteratura handkeana come ‘cartografia dell’immaginario’, nel suo gioco di specchi tra Storia, mito e memoria.

Keywords: *Peter Handke; Parzival; Luogo del trauma; Letteratura e Utopia; Cartografia dell’immaginario.*

1. Nota introduttiva. Tra letteratura di ‘confine’ e ricerca di se stessi: Il ‘caso Handke’

Il presente contributo muove dall'intento di evidenziare i caratteri di una letteratura tedesca – o, meglio, in lingua tedesca – intesa come universo multiculturale, e sensibile all'influsso delle culture storico-letterarie tra le più disparate.

Figure e miti legati, ad esempio, alla dimensione medievale, sembrano affiorare nella letteratura tedesca e austriaca contemporanee.

Si sceglie in questa sede di porre l'accento, nello specifico, sulla produzione di Peter Handke (Griffen, 1942-). Narratore, drammaturgo, reporter di viaggio e sceneggiatore, il Nobel 2019 per la letteratura è senz'altro una delle figure più controverse, poliedriche e complesse del panorama culturale contemporaneo. Originario della fascia slovena della Carinzia, Handke si colloca – a livello linguistico-culturale – in un punto d'intersezione tra mondo germanico, universo romanzo, dimensione slavofona.

Tra gli strumenti utilizzati nel percorso, un ruolo essenziale sarà rivestito dal dato critico-letterario e intertestuale, al quale si affiancheranno – nella fase conclusiva – riflessioni di carattere storico-antropologico.

Muovendo dall'ascendente esercitato sull'autore dalla lirica cavalleresca, ci si soffermerà nella prima fase del lavoro sul confronto sistematico tra Handke e la figura di Parzival, signore della *Tavola rotonda*; attraverso le riflessioni di Höller e di Pektor (2013), potremo quindi rileggere il personaggio della tradizione cavalleresca come *alter ego* letterario del carinziano.

Parzival si ripresenta infatti in contesti narrativi senz'altro calati in un'aura leggendaria e mistico-surreale nella quale trapelano, tuttavia, squarci di carattere storico-autobiografico. Si pensi, tra i richiami alla Seconda guerra mondiale che implicitamente si susseguono nelle opere prese in esame, all'immagine del bombardamento aereo che, nel *Don Giovanni*, coglie di sorpresa un singolare Parzival ritratto ora nella veste di

narratore; espressione evidente, questa, di quella violenza nazista esperita dallo stesso Handke bambino.

Applicando infine, ai testi proposti, le analisi antropologiche di Assmann (1999) e Nora (1997), potremo ripensare la letteratura dell'austriaco come processo continuo di scambio tra «luogo» del trauma e «spazi di proiezione collettiva» (Miglio 2013: 1).

La scrittura non può che segnare, allora, quel *trait d'union* tra storia e utopia.

2. “Ed era lo stesso che guadagnarsi il mondo”: La letteratura medievale come ‘rivelazione’

Non sono poche, nello specifico, le nozioni utili a farci leggere un Peter Handke autore colto, poliedrico e nella cui letteratura traspaiono epoche e soglie letterarie diverse; dall'*epos* greco al Medioevo germanico, la scrittura di Handke si nutre perfino di elementi cari alla tradizione romantica tedesca.

Il fattore specifico sul quale nondimeno si intende porre l'accento, è dato da quella ripresa tipicamente handkeana di *topoi* estrapolati dalla dimensione medievale romanza e reinterpretati, poi, in chiave di critica sociopolitica.

Ci si limita a citare il caso di Parzival; il cavaliere leggendario viene spesso associato, nel teatro handkeano, al ruolo di icona antinazista e portavoce della minoranza slovena della Carinzia, alla quale – lo si è detto – Handke stesso è visceralmente legato.

Ora, la passione dell'autore nei confronti della letteratura medievale trovava già conferma in una serie di riflessioni raccolte nell'intervista rilasciata, dallo stesso Handke, a Vanna Vannuccini nel gennaio 2005; a un anno, ovvero, dalla pubblicazione della versione italiana del *Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002)⁵.

Qui, è un passo in particolare ad apparire di grande interesse, nel nostro discorso:

⁵ Cfr. trad. it. Handke (2004).

La letteratura medievale è stata per me una rivelazione. I romanzi epici [...] raccontano storie d'amore di un tempo in cui all'amore si credeva davvero. Uno partiva per guadagnarsi l'amore, ed era lo stesso che guadagnarsi il mondo. (Vannuccini 2005)

Che la stessa tradizione – mi(s)tico-legendaria – del Graal, in fondo, sia volta a idealizzare nella letteratura handkeana quel sogno utopico di una Carinzia finalmente libera dai tragici eventi del passato, potrebbe essere un'ipotesi accettabile qualora paragonassimo la sensazione di «perdita delle immagini» avvertita dalla protagonista dell'opera, al senso di 'smarrimento' del quale, a livello autobiografico, l'autore si sente perennemente vittima.

Perdere se stessi si fa metafora, nel romanzo del 2002, di quel passaggio da un «tempo "contato"», proprio «del [...] sistema quantitativo e capitalistico», verso il «tempo "raccontato", autentico, riempito di vita» (Vannuccini 2005). La perdita, a sua volta, di 'immagini' lette come riflesso di quel linguaggio violento e pasolinianamente alienante della società dei consumi, spinge la protagonista a rinunciare all'immenso impero finanziario realizzato in Europa occidentale, e a intraprendere allora una donchisottesca fuga – la *Sierra de Gredos*, meta del 'pellegrinaggio', è non a caso quella catena montuosa che separa la Castiglia da *La Mancha* – verso la Spagna. Quella «prigione della mente» che è, per Handke, «una struttura troppo rigida, troppo precisa», costringe l'«impressionista sonnambulo» a cercare nell'intreccio narrativo immagini nuove; metafora, a loro volta, di un contatto riscoperto con gli strati più profondi della natura e del mondo oggettivo, e in grado quindi di rinnovare la voce dell'io poetico (Ercolani 2020).

Lo 'smarrimento' che, inoltre, deriva dalla perdita delle certezze e dal rifiuto delle categorie tradizionali della percezione e della visione del mondo, viene reso dall'autore – lo si dirà in *4.1* – attraverso l'immagine del Graal. Simbolo per eccellenza, questo, del viaggio alla ricerca di un qualcosa di non precisamente definito ed espressione autobiografica, al contempo, di un autore che prima di eleggere come 'patria d'elezione' l'*Île-de-France* vaga a lungo per l'Europa, «senza avere nessun luogo da chiamare casa» (Vannuccini 2005).

È Handke stesso, non a caso, a proporre a Vannuccini un confronto analogico tra i ‘quadri’ smarriti di un personaggio femminile che si fa viandante attraverso la *Sierra de Gredos* e i ‘propri’ chiamando in causa, appunto, la tradizione graalica: «Quasi vent’anni fa», insiste,

cominciai ad accorgermi che le immagini, quelle che non devi cercare di evocare ma ti arrivano da sole alla fantasia, non erano più così vive come un tempo. [...] Da un problema che probabilmente era personale sono passato poi a riflettere sul significato delle immagini nella vita di oggi. Così ho voluto scrivere la storia di questa donna che perde le immagini come nel Medioevo si perdeva il Graal. Oggi c’è una perdita di orizzonte, una perdita di ascolto. Una perdita del mondo, si può dire. Per me il mondo è luce. (*Ibid.*)

3. Il ruolo della ‘Vaterlosigkeit’: Parzival ‘privo di padre’, Parzival ‘privo di patria’. Una rilettura handkeana

Non sono pochi, in realtà, gli elementi che potrebbero far pensare a un influsso della lirica trobadorica, e del Ciclo di Re Artù, nell’opera di Handke.

Si intende però soffermarsi, per ragioni di sistematicità, sulle considerazioni racchiuse in Höller (2013: 135-137) che, muovendo da uno studio sul valore della ‘soglia’ nella letteratura handkeana, sonda passo per passo le opere dei probabili autori che maggiormente avrebbero influenzato il teatro e la narrativa di Handke. Si fanno scoperte interessanti: le ‘Opere mondo’ che – oltre all’*Odissea* – Höller vedrebbe particolarmente vicine all’autore sarebbero, di preciso, il *Don Quijote* di Cervantes e, restando in ambito cavalleresco, il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach.⁶

A quest’ultimo, noto come «il poeta cortese più popolare del medioevo» (Žmegač 2000: 35), dobbiamo difatti la stesura di un *Parzival* composto tra il 1200 e il 1210, per il quale il precedente modello di Chrétien rappresenta una fonte di ispirazione primaria. Se, tuttavia, nella versione alto-tedesca leggiamo della conversione spirituale di un eroe attraverso un percorso di formazione in forma di rito d’iniziazione che colpirà lo stesso

⁶ Pektor (2013: 1) cita, in merito alla passione attestata di Handke nei confronti della poetica di Wolfram, quel passo delle *Phantasien der Wiederholung*, in cui leggiamo: «Wenn man Wolfram von Eschenbach liest, möchte man die Deutschen lieben»; «Leggendo Wolfram von Eschenbach», sostiene l’austriaco, «vien quasi voglia di amare i [poeti] tedeschi» (Handke 1983: 14; traduzione mia).

Wagner, nel precedente poema incompiuto in lingua alto-francese si possono rilevare non pochi punti di contatto col novello Parzival 'austriaco'.

Nel *Perceval ou le Roman du Graal* (1175 ca.-1190 ca.), il protagonista si presenta come privo, e privato, di una figura paterna. A crescerlo è sua madre Herzeloide che, perso in guerra il marito Gamuret, tenta di dissuadere il giovane da quello che sarà, al contrario, il suo destino. Della tradizione parsifalica, Handke non riprende soltanto la componente fantastica dell'ambientazione; nel romanzo *Lento ritorno a casa* (1979) e, soprattutto, nei testi teatrali *Il gioco del chiedere* (1989) e *Ancora tempesta* (2010), uno degli elementi fondanti è dato proprio dalla 'Vaterlosigkeit', letteralmente: 'assenza di un/del padre'; senso di mancanza, questo, che accomuna quindi la figura di Handke e il cavaliere di Artù.

L'autore premio Nobel ci spinge dunque a riflettere, attraverso l'esempio del *topos* parsifalico, su quell'istanza resa dal lessema nominale tedesco 'Vaterlos' che, come l'aggettivo corrispondente – 'vaterlos', appunto – include la sfumatura di: 'privo/privato del [proprio] padre'. Se è vero, tuttavia, che letteralmente il lessema 'Vaterlosigkeit' assume il valore semantico di: 'senza [più] padre/-i', come osservato in Höller (2013: 137) l'austriaco ama per certi versi 'giocare' con una seconda accezione non propriamente proposta, in realtà, dalla lingua tedesca; quella, ovvero, di: 'privo/privato della [propria] patria'.

Si tratta, nello specifico, di una connotazione fatta propria dall'autore sulla base del significato di 'Vaterland'; sostantivo neutro che, richiamando la sfera della 'patria' in quanto, etimologicamente, 'terra del padre/dei padri', rende la stessa 'Vaterlosigkeit' un importante elemento letterario che risente, appunto, del dato autobiografico.

Se l'immagine del cavaliere 'senza padre/-i' incarna il dolore connesso all'assenza di una figura 'materna' – la madre dell'autore muore infatti suicida nel 1972 – non è tuttavia da dimenticare un ulteriore carattere di vicinanza che intercorre tra Handke e il cavaliere leggendario. In Wolfram leggiamo di come, la figura letteraria del nonno di Parzival, provenga dalle terre situate sulla Drava; affluente del Danubio che scorre, non a caso, anche in Slovenia e in quella Carinzia 'cantata' da Handke (Pektor 2013: 2-3; Hafner 2008: 333).

4. Il “fuorigioco del chiedere”: Topoi parsifalici e universo cavalleresco nella *Terra Sonora*

Prendiamo in considerazione, per cominciare, un testo che più di tutti appare significativo, in quanto ‘Parzival’ compare sulla scena come uno dei protagonisti.

Ne *Il gioco del chiedere ovvero Il viaggio nella terra sonora* – «uno dei testi teatrali di Handke più impegnativi e ambiziosi» (Kitzmüller 2001: 123) – compaiono sette personaggi che si fanno viandanti verso una «Terra Sonora» – il ‘sonore[s] Land’ – in cui la componente acustica richiamata nel titolo è data dall’arte, appunto, di far domande.

Kitzmüller (2001) osserva come, oltre a trasporre sul palcoscenico il tema di quel «nomadismo esistenziale» (*ibid.*: 123) squisitamente handkeano, il testo si prefigga nei fatti l’obiettivo di descrivere un universo situato a metà tra dimensione onirica e sfera della follia, in una sorta di – per citare Italo Alighiero Chiusano – «sacra rappresentazione laica» (*ibid.*: 123). Nel dramma, troviamo un ‘Mauerschauer’ – il ‘Guardatore’ – e lo ‘Spielverderber’ – un ‘Guastafeste’ – sotto le cui spoglie si celano in realtà Ferdinand Raimund e Anton Čechov. Se il primo canta con gioia l’arte ritraendola come un regno ‘sconfinato’, il secondo, il ‘Čechov-Guastafeste’, si presenta come intellettuale pessimista, andando così a intessere quella sfida sempre rinnovata «fra illusione e disincanto» (*ibid.*: 125). A una coppia di anziani, a un attore e a un’attrice, si accoda ancora una volta un moderno Parzival; il cavaliere della leggenda è ora descritto come un bambino chiuso in se stesso e intento, ora più che mai, a fuggire la serie di domande che permea il testo.

Qui, l’atto stesso del chiedere viene (ri)eletto «gioco della vita», nel tentativo di guardarsi negli occhi, di comprendere se stessi e gli altri, e di osservare gli infiniti aspetti dell’universo «braccandone lo sfuggente significato» (*ibid.*: 126).

Ed è proprio questo «sfuggente significato» a essere metaforicamente reso – lo vedremo nella prossima sezione – attraverso l’elemento del Graal (Müller 1991: 495-520).

4.1. *“E così star via per anni in terre straniere”*: Il Gioco del chiedere e la ricerca del ‘Gaal’

Nella seconda sezione – di ‘sezioni’, semmai, è possibile parlare in un testo privo della tradizionale suddivisione in atti o tempi⁷ – il personaggio noto come l’‘Attore’ – lo ‘Schauspieler’ – si rivolge al suo doppio – ‘Schauspielerin’: l’‘Attrice’ – in un contesto non privo di richiami all’universo mitico-legendario e ancestrale:

Schauspieler

Dann geschah etwas Dreifaches, und jedes von den dreien zugleich: Es trieb mich, zu dir hin zu gehen, dich zu packen, dich mit mir davonzutragen [...] ich selbst auf der Stelle verschwinden wollte [...] von dir weg aufbrechen in die Gefahr, auf der Suche nicht gerade nach dem Gral oder Goldenes Vlies, aber diesen beiden doch Gleichwertigem, jahrelang so abwesend bleiben in fremden Ländern und mich erst, wenn ich dir dort ebenbürtig geworden wäre, mit dir an einem dritten Ort zu vereinigen [...].⁸ (Handke 1989: 32-33)

La perdita delle coordinate certe del tempo e dello spazio, così come il *topos* romantico della fuga e dello «star via per anni in terre straniere» compaiono, nella stessa sezione, nel momento in cui la ricerca del Graal intesa ora come ricerca di un senso dell’esistenza, si lega al tema di quell’assenza di immagini con la quale l’autore si confrontava già nel 2002 (Müller 1991: 495-520).

L’Attrice corre, poco dopo, dal bimbo-Parzival sussurandogli all’orecchio:

⁷ Le diverse sezioni dell’opera sono infatti così indicate: ‘1, 2, 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5’.

⁸ «**Attore**: “Poi sono successe tre cose, e tutt’e tre insieme: volevo venirti incontro, prenderti, portarti via con me [...] volevo sparire all’istante [...] abbandonarti per andare incontro al pericolo, alla ricerca non certo del Graal o del Vello d’Oro, ma di qualcosa che valesse altrettanto, e così star via per anni in terre straniere, per rincontrarmi con te in un terzo luogo solo quando fossi stato alla tua altezza [...]”», Peter Handke (1993), *Il gioco del chiedere ovvero Il viaggio nella Terra Sonora*, trad. it. e postfaz. R. Zorzi, Milano, Garzanti, 28.

Schauspielerin

[...] Wieviel Zeit wird vergehen müssen, bis die Bilder, die der fremde Ritter dort aus seinen Träumen hinaus in die Welt posaunt hat, von unseren heutigen Erwachsenenkörpern, stumpf geworden von den Wiederholungen, gegenwartsunfähig gemacht durch die Erinnerungen, übersetzt werden können ins Leben?⁹ (Handke 1989: 37)

In un simile labirinto filosofico della parola, vediamo inoltre Čechov rivolgersi al piccolo Parzival sconcolato per il senso di mancanza che lo assilla, esclamando:

Spielverderber

[...] weiß ich, daß man die Verfolger besänftigt oder zumindest stutzig macht, indem man ihnen mit der Frage nach ihrer Heimat kommt, und zwar nicht der großen – nicht nach dem Vaterland –, sondern der kleinen, der kleinstmöglichen aller Heimaten: dem Dorf, dem Stadtteil, der Straße. [...] Wo genau bist du geboren?¹⁰ (*Ibid.*: 40)

L'ignoranza, da parte di Parzival, nei confronti del suo stesso luogo di nascita, dà al Guastafeste la possibilità per incalzare, in maniera quasi sadica, il 'piccolo' cavaliere. Il personaggio domanda, più avanti: «Kind Parzival, wo verlief an deinem Ort die Grenze, jenseits derer in einem Schlag die Heimatluft abflaute, das Heimatlicht ergraute, und du dich herausgezerrt sahst aus deinem Farbenwinkel in die Fahl- und Wirrnis?»¹¹ (*Ibid.*: 42).

Se, nelle parole di Čechov, ritroviamo il termine «confine» – «Grenze» – caro a livello autobiografico allo stesso Handke, vedremo ora come un ulteriore *topos* della tradizione cavalleresca appaia a sua volta, nel contesto, in maniera significativa.

⁹: «**Attrice**: “Quanto tempo dovrà passare prima che le immagini, che quel cavaliere straniero ha strombazzato fuori nel mondo cavandole dai suoi sogni, si possano tradurre in vita partendo dai nostri odierni corpi adulti diventati ottusi per le ripetizioni, resi incapaci di presenza dai ricordi?”» (*Ibid.*: 30).

¹⁰ «**Guastafeste**: “[...] so che gli inseguitori si rabboniscono o almeno li si lascia interdetti chiedendogli del loro paese, non quello grande – no, non la patria – ma quello piccolo, il più piccolo possibile dei paesi: il villaggio, il quartiere, la strada. [...] Dov'è che sei nato esattamente?”» (*Ibid.*: 32).

¹¹ «**Guastafeste**: “Bimbo Parzival, dove correva nel tuo paese il confine oltre il quale l'aria di casa cessava di colpo, e tu ti vedevi strappato dal tuo cantuccio colorato e sbattuto nello sbiadito della confusione?”» (*Ibid.*: 33).

4.2. Ulteriori richiami al mito: "le gocce di sangue sulla strada"

Nel *Perceval* di Chrétien – così come in un'ampia scena del *Parzival* di Wolfram – leggiamo di tre oche inseguite da un falco predatore, una delle quali resta ferita al collo. La scena cattura l'attenzione dell'eroe diventato – metaforicamente – 'cieco' in quanto assorto nella contemplazione del contrasto visivo dato dall'intensità del rosso del sangue e dal candore della neve; il quadro favorisce, nel cavaliere, la perdita delle coordinate certe del reale (Chrétien de Troyes 1974: 110-111).

Non più di gocce di sangue sulla neve si parla invece, nel testo di Handke, bensì di «Blutstropfen im Weg» (Handke 1989: 46),¹² viste come segni che aiutino a orientarsi lungo il percorso metaforico che caratterizza l'opera.

In questo stesso eterno, sofferto, «Fraglos[en]» (*ibid.*: 48)¹³ – citando il Guardatore – Parzival appare improvvisamente, non a caso, «Immer noch wie blind» (*ibid.*: 51),¹⁴ e il fatto che, nella sezione iniziale e in quella conclusiva dell'opera, il personaggio principale compaia appunto «come cieco» risulta, in effetti, di grande interesse.

Lo stato di cecità – così come il ruolo della 'domanda' di cui discuteremo a breve – potrebbe difatti costituire un ennesimo richiamo alla componente parsifalica.

4.3. Il topos della 'domanda negata'

Verso la parte finale del testo, il protagonista si lascia andare a citazioni di matrice letteraria sempre più elevate tra le quali predomina, come una sorta di *Leitmotiv*, la celeberrima sentenza del «bestirnte[r] Himmel» (*ibid.*: 122)¹⁵ tratta dalla kantiana *Critica della ragion pratica* (1788).

Al mito medievale potrebbe rimandare il monologo qui proposto dallo stesso Parzival, in cui ritroviamo l'immagine di un protagonista condotto – bendato – di fronte

¹² «gocce di sangue sulla strada» (Handke 1993: 35).

¹³ «fuorigioco del chiedere» (*ibid.*:36).

¹⁴ «come cieco» (*ibid.*: 38).

¹⁵ «Il cielo stellato sopra di me e...» (*ibid.*: 83).

a una rupe detta «Bocca d'Inferno» (Handke 1993: 88).¹⁶ Di fronte al luogo che, di fatto, sembra avere il sapore di un accesso iniziatico, Parzival non riesce a porre alcuna domanda: «Nicht einmal der Mucks einer Frage kam vor dem Höllenschlund aus mir»¹⁷, afferma il 'bimbo' che aggiunge, poi: «Dabei habe ich andre in ihrer Verlassenheit eigens Wildfremde um eine Auskunft fragen hören, auch wenn sie Weg oder Zeit selber wußten [...]» (Handke 1989: 132).¹⁸

Collocato tra onirico, grottesco e dimensione fantastica, il 'Parzival' di Handke trova spazio in un contesto del tutto diverso rispetto alle lande magiche cantate da Chrétien o da Wolfram pur mantenendo, tuttavia, l'elemento mitico della domanda 'negata' dallo stesso Perceval al Re Pescatore.

Custode sia del Graal che dell'altrettanto mitica 'Lancia di Longino', il signore della 'Terra desolata' spende il proprio tempo a pescare nei pressi del castello di Corbenic, nella costante attesa che arrivi il cavaliere prescelto – Perceval, appunto – che possa guarirlo dalle menomazioni che lo opprimono; riflesso, queste, dei peccati commessi dall'uomo. Ospitato nella dimora del 'Roi pêcheur', al cavaliere è in ultima istanza preclusa la possibilità di attingere dalla coppa santa, esattamente perché si sarebbe astenuto dal porre domande riguardo al Graal o alle cause delle piaghe del signore del castello. Il *topos* dell'interrogazione – fondandosi sul mito – diviene in Handke metafora della crisi odierna del sapere, e simbolo al contempo di un carattere incerto del tempo presente; dello smarrimento, in conclusione, di fronte all'imprevedibilità del futuro (Pektor 2013: 4, 6).

Forse, è per questo che – in uno dei dialoghi conclusivi del *Gioco del chiedere* – il Guastafeste si focalizza sull'importanza non tanto del 'rivolgersi', quanto piuttosto dell' 'avere', domande da porre. La nostra essenza, insiste, potrebbe trovare una soluzione

¹⁶ In italiano anche nell'originale (Handke 1989: 132).

¹⁷ «e là di fronte alle fauci di quell'abisso infernale, non riuscii neanche a spicciare una domanda» (Handke 1993: 88-89).

¹⁸ «Eppure ho sentito altri nel loro stato d'abbandono chiedere apposta un'informazione a gente del tutto estranea, anche se la strada o l'ora la sapevano [...]» (*Ibid.*: 89).

di sintesi degli opposti nel raggiungimento di uno stato in cui «unser Fragen eins wird mit unserem Gefragtwerden» (Handke 1989: 139).¹⁹

4.3.1. Dal Gioco del chiedere al *Tractatus logico-philosophicus*: "La rosa è senza perché"

Questo Parzival 'ribelle della lingua' rivela, in conclusione, un punto di contatto più forte di quanto si pensi con la stessa filosofia wittgensteiniana del linguaggio.

L'eterno bambino handkeano tende a demolire, e a decostruire, ogni forma di domanda a lui posta; esattamente quello che avviene nelle fasi conclusive del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, in cui si legge di come l'unica soluzione, al 'problema del chiedere', «si not[i] allo sparire di questo problema» (Kitzmüller 2001: 125). Il *Gioco del chiedere* si scioglie, a sua volta, con un lungo monologo tenuto da 'Quello del posto' – 'Der Einheimische' – in cui a cambiare rispetto al modello wittgensteiniano è, di fatto, la sola impostazione della proposizione e il verbo utilizzato: «Die Lösung des Problems des Fragens erkennst du am Verschwinden dieses Problems.» (Handke 1989: 159).²⁰

La serie di domande incontrate nel testo, caratterizzate da un linguaggio debitore della tradizione medievale del Mistero richiama, con ogni probabilità, non solo Beckett, Ionesco o quel Pasolini del *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) (Zorzi 1993: 116-120), ma le stesse *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, pubblicate postume nel 1953. Nel saggio wittgensteiniano di filosofia del linguaggio leggiamo che «Solo quando sopprimiamo la domanda "perché", ci accorgiamo spesso dei fatti importanti che poi nelle nostre ricerche ci portano a una risposta» (Kitzmüller 2001: 125-126).

Per Handke, in realtà, il vedere le cose nella loro fenomenalità verrebbe ostacolato dal fatto di chiedere in maniera sbagliata; ovvero, dal 'non chiedere'.

¹⁹ «il nostro interrogare si fa[ccia] tutt'uno col nostro esser interrogati» (*Ibid.*: 92).

²⁰ «La soluzione del problema del chiedere la vedi quando questo problema sparisce» (*Ibid.*: 106).

In fondo, è proprio Quello del posto a lamentare il fatto di conoscere soltanto domande inutili, e a bramare al contempo l'utopia di un mondo del non chiedere: «“Die Rose”», conclude lui, «“ist ohne warum”» (Handke 1989: 160).²¹

5. “Puoi diventare cieco. A me è capitato”: Parzival e il *Lento ritorno*

Riscontriamo elementi simili in *Lento ritorno a casa*, opera narrativa che apre la tetralogia handkeana del «lento ritorno» (Zorzi 1983: 105).

Nel testo, in cui si celebra il ritorno in patria – percorso fisico e spirituale compiuto da Valentin Sorger dagli Stati Uniti alla Mitteleuropa natale – la leggenda del cavaliere ‘cieco’ fa ritorno in maniera indiretta, in un frangente in cui il geologo Sorger viene additato come «straniero» (Handke 1986: 66); privo e privato anche questa volta di un'identità personale, e nazionale, certa.

Nel primo capitolo dell'opera – “Le forme primeve” (“Die Vorzeitformen”) – un personaggio simile a Quello del posto del *Gioco del chiedere*, e designato come ‘Il parlatore’ – ‘Der Sprecher’ – rivolge al protagonista domande in merito alle sue origini. Le risposte date dal geologo sembrano richiamare le stesse strategie di fuga linguistica adottate da Parzival nella *Terra sonora*. Un richiamo implicito all'eroe della *Matière de Bretagne* compare in un frangente dal sapore pseudoiniziatico; in un contesto, ovvero, connesso al tema del viaggio e di un perpetuo sentimento di ‘assenza’ di patria, lo stato interiore e interiorizzato di cecità si lega ancora al fenomeno di contemplazione della neve.

Nel colloquio dal sapore ioneschiano che si avvia «tra i due reciproci invisibili» (Handke 1986: 66), il ‘parlatore’ appare, da quello che leggiamo, come vittima della medesima iniziazione di cui è protagonista il personaggio delle saghe arturiane:

²¹ «“La rosa è senza perché”» (*ibid.*: 106); Kitzmüller (2001: 126).

Der Sprecher: “Gott segne dich, Mann. Grünes Nordlicht, gelb an den Spitzen. Von wo kommst du? [...] Ich werde dir etwas erzählen: Schau nie zu lang in den Schnee. Du kannst davon blind werden. Das ist mir selber passiert. Eine andere Geschichte?”²² (Handke 1979: 84-85)

Contemplando a lungo la neve, l’indigeno sarebbe dunque diventato cieco, così come ‘Perceval’ avrebbe smarrito la dimensione del reale facendo accesso al labirinto mistico.

6. “E pure tu senza padre con il tuo Parzival senza padre”: Un viandante *attraverso i villaggi*

Facendo brevemente ritorno al teatro, notiamo come pure in *Attraverso i villaggi* (1981) – *pièce* in cui Handke ci esorta a farci «sabbia tra gli ingranaggi della Storia» (Zorzi 1983: 103-110) – sia esplicito il riferimento a gocce di sangue sulla neve. Riferendosi molto probabilmente al mito medievale, il moderno ‘cavaliere’ austriaco si fa viandante attraverso i villaggi della memoria. A richiamare il personaggio della tradizione è Nova, entità mistica e, nel testo, «faro illuminante di salvezza, di liberazione» (*ibid.*: 110), il cui compito è quello di redimere l’umano dal sentimento universale di ‘angoscia’ e paura amplificato dagli orrori del Novecento.

La «novella Beatrice» (*ibid.*: 110) canta, nei cinque versi del coro di apertura – l’opera si presenta come ‘Poema drammatico’ – di un misterioso «Viandante», «Uomo d’oltremare». Possiamo allora scorgere, sotto questo profilo, il volto di Gregor, protagonista della ‘pièce’ che, non sentendosi ancora pronto per raccontare gli sviluppi della vicenda, è quindi associato alla condizione iniziatico-psicologica di ‘cecità’; ben radicata, lo si è detto, nel *topos* parsifalico (Pektor 2013: 2):

Nova
Er war ohne Ohr für den unterirdischen
Heimwehchor /

²² «Il parlatore: “Dio ti benedica, uomo. Aurora boreale verde, gialla alle punte. Da dove vieni? [...] Ti racconterò qualcosa: Non guardare mai troppo la neve. Puoi diventare cieco. A me è capitato. Un’altra storia?”» (Handke 1986: 66).

Mann aus Übersee, blind für die Tropfen Blut im
Schnee /
Zuschauermaske über den Wangen, Hand unter
Händen an Haltestangen /
Wanderer ohne Schatten – Nord-südostwestherr!
Aber jetzt weiß ich nicht mehr.²³ (Handke 1981: 11)

In *Ancora tempesta*, infine, il Parzival handkeano riappare sotto le vesti di un eterno viandante senza terra e, ancora una volta, privo di un'identità definita a livello individuale e nazionale.

A comparire – in questo ennesimo slancio autobiografico – è quella stessa 'Vaterlosigkeit' della quale Handke-Parzival si fa scudo. Qui, di preciso, un «vaterlose[r] "Ich"» paragona la propria persona a quella del «Ritter der Ritter», evidenziando il legame viscerale tra il protagonista-doppio dell'autore e il cavaliere della leggenda (Pektor 2013: 2):

– Er [Gregor]: “[...] Das Ganze Leben bin ich im Aschenregen gegangen, mit durchlöcherntem Gewand, von Insel zu Insel. [...] – Was weißt denn du, ein Vaterloser?” – Ich: “Der Vaterlose weiß was anderes. Ich kann die Vaterlosigkeit nur empfehlen. Der Ritter der Ritter war zum Beispiel vaterlos: Parzival.”²⁴ (Handke 2010: 155-156)

A riprova del fatto che Parzival non sia null'altro che il doppio letterario dell'austriaco, appare emblematica la risposta data dal personaggio dello 'zio Gregor', in cui viene offerta l'immagine di una Slovenia 'poeticamente' libera. Slancio utopico, questo, descritto dall'immagine di falò che si mostrano in tutto il mondo «bis Alaska, Feuerland und Sumatra» (*ibid.*: 128),²⁵ segnando l'inizio di una 'nuova' Carinzia, finalmente unita nel suo essere slavofona e antinazista.

²³ «**Nova**: “Non aveva orecchi per il coro sotterraneo della nostalgia / Uomo d'oltremare, cieco alle gocce di sangue nella neve / Maschera da spettatore sulle guance, mano tra mani alle sbarre di sostegno / Viandante senz'ombra — Signore del Nord-sud-est! / Ma adesso io non so più”» (Handke 1984: 13).

²⁴ «Lui [Gregor]: “[...] Per tutta la vita sono andato di isola in isola sotto una pioggia di cenere vulcanica, con gli abiti bucherellati. [...] – Ma cosa ne sai tu, che sei senza-padre?” – Io: “Un senza-padre conosce ben altre cose. Il fatto di non avere un padre è una cosa che posso solo augurare. Il cavaliere dei cavalieri, per esempio, era senza padre: Parzival”» (Handke 2015: 124).

²⁵ «fino in Alaska, nella Terra del Fuoco e a Sumatra» (*ibid.*: 103).

Lo zio conclude, non a caso, associando in maniera inequivocabile la figura del nipote a quella del cavaliere «senza padre»: «← Er: “[...] ... Und dazu du Vaterloser und dein vaterloser Parzival. Ach! ach! und abermals ach!”»²⁶ (*Ibid.*: 156).

7. “Così come un tempo, leggendo Chrétien de Troyes”: Parzival e un *Don Giovanni raccontato da lui stesso*

Termino con un breve riferimento al romanzo *Don Giovanni (raccontato da lui stesso)*, apparso nel 2004.

Rovesciamento evidente del capolavoro di Tirso de Molina e della successiva ripresa mozartiana, il personaggio entra in scena nella prima parte dell'opera mentre, fuggendo da un'ambigua coppia di motociclisti, fa ingresso in un luogo dai contorni tipici della 'Romantik'; lo spazio dell'intreccio è dato infatti dal giardino di una locanda situata nei pressi delle macerie dell'abbazia di Port-Royal des Champs.

La riflessione che l'arrivo repentino del Don Giovanni suscita, «in quel pomeriggio di maggio» (Handke 2007: 11) al narratore, è emblematica:

Es [Don Juan] hätte wohl ebensogut auch Gawein, Lanzelot oder Feirefiz, der Gescheckthäutige, der Halbbruder Parzivals – der freilich nicht! –, sein können. [...] Doch es kam Don Juan. Und der hatte im übrigen nicht wenig von den genannten mittelalterlichen Helden oder Streunern.²⁷ (Handke 2004: 10)

Descritto come un pellegrino dal sapore medievale, l'(anti)eroe della tradizione viene associato, ancora una volta, a figure eminenti della tradizione arturiana tra le quali ritroviamo, appunto, Lancillotto o lo stesso Galvano, nipote di Artù e cavaliere anch'egli della *Tavola rotonda*. Particolarmente significativo, da questo punto di vista, il fatto che

²⁶ «← Lui: “[...] ... E pure tu senza padre con il tuo Parzival senza padre. Ah! Ah! e ancora ah!”» (*Ibid.*: 124).

²⁷ «Avrebbe potuto benissimo essere anche Gawan, Lancillotto o Feirefiz dalla pelle maculata, il fratellastro di Parzival – lui certamente no! [...] Invece arrivò don Giovanni. E, tra l'altro, aveva non poco dei sunnominati eroi o vagabondi medioevali» (Handke 2007: 11).

appaia Feirefiz, fratellastro del cavaliere gallese concepito da Gamuret con la regina mora Belakane; lo si legge, appunto, nel prologo dell'opera di Wolfram.

A Don Giovanni, associato alla condizione di «Verwaister» (*ibid.*: 47) – ‘orfano’, lett.: ‘abbandonato [a se stesso]’ – che con spirito romantico mira a ritirarsi dalla vita senza far rumore, spetterebbe il ruolo, non a caso, del fratellastro di Parzival:

Das ziemlich breite und flache Gesicht Don Juans blieb noch eine Zeitlang gefleckt und machte mir leibhaftig den Feirefiz lebendig, wie ich jenen mit einer «Mohrin» gezeugten Halbbruder des Parzival damals beim Lesen des Chrétien de Troyes mir so bildlich vorgestellt hatte. Bloß zeigte sich Don Juan nicht schwarz-weiß gescheckt wie sein Vorgänger, sondern rot-weiß, dunkelrot-weiß. Auch war das Muster auf das Gesicht beschränkt und zog sich nicht wie bei meinem Feirefiz über den ganzen Leib. Schon der Hals war frei davon.²⁸ (*Ibid.*: 18)

Potremmo chiederci perché, nell'opera, il Don Giovanni venga associato a qualsiasi personaggio, ma – per citare Handke – non «certamente» a lui, ovvero allo stesso Parzival.

Potrebbe essere, davvero, una conferma del fatto che l'autore si compiaccia nell'ergersi a solo 'erede' letterario del cavaliere al quale – come detto – si sente visceralmente legato (Pektor 2013: 1).

8. Osservazioni conclusive. Tra “spazi” utopici e “luoghi” del trauma:

La letteratura handkeana come ‘cartografia dell’immaginario’

Applichiamo ora – in queste nostre considerazioni conclusive – una rilettura antropologica delle opere prese in esame.

Ci si basa, a tal proposito, sulle riflessioni proposte da Assmann (2002: 364-377).

²⁸ «Il viso piuttosto largo e piatto di don Giovanni rimase maculato ancora per un po' e mi parve far rivivere in carne e ossa Feirefiz, quel fratellastro di Parzival generato con una “mora”, così come un tempo, leggendo Chrétien de Troyes, me l'ero simbolicamente raffigurato. Solo che don Giovanni non si mostrava chiazzato di nero e bianco come il suo predecessore, bensì di rosso e bianco, di rosso scuro e bianco. E poi il disegno era limitato al volto e non si estendeva su tutto il corpo come al mio Feirefiz. Già il collo ne era risparmiato» (*Ibid.*: 16).

Nell'ambito della sua analisi sulle *Forme e i mutamenti della memoria culturale*, la critica letteraria tedesca distingue tra «spazio» – «Raum» – e «luogo» – «Ort» –; se il primo elemento raffigura, da un lato, un qualcosa che vada costruito e al quale si debba dar forma e si intenda sfruttare nel suo essere dispositivo per attori 'intenzionali' – si pensi al ruolo rivestito nello 'spazio', appunto, da architetti, urbanisti o conquistatori – il secondo fattore incarna al contrario una situazione collocata nel passato, nella quale si è agito e nella quale restano, nei fatti, cicatrici, incisioni e ferite (Miglio 2013: 1-3).

Si prenda come spunto essenziale – rispetto all'opera di Handke – la scena della 'nevicata' dei fiori di sambuco, sotto la cui pianta il Don Giovanni siede in meditazione. In una delle scene iniziali del romanzo, leggiamo di uno «sporadische[r] [Holunder-]Blütenregen»²⁹ (Handke 2004: 26), vera e propria «pioggia di fiori» di sambuco che si intessono nell'aria con semi lanuginosi di pioppo.

A un'immagine tanto poetica segue *ex abrupto*, nel frangente immediatamente successivo, l'immagine di «bombardieri» che irrompono sull'*Île-de-France* nello stesso pomeriggio di maggio.

«An einem Tag», si legge,

brach unvermittelt auch ein Tornado in Gestalt von Bombergeschwadern über den Herbergsgarten herein, an sich nichts Besonderes [...] – trotzdem dann ungewohnt, indem immer neue Staffeln und andere Abwurfmodelle beinah baumwipfelniedrig den Luftraum aufwirbelten und den blauenden Maihimmel verfinsterten, Gliedkette eines europaweiten Manövers oder werweißwas.³⁰ (*Ibid.*: 27-28)

Capiamo allora come il giardino della locanda, Chiesa 'laica', si tramuti in zona strategica per l'assetto del secondo conflitto mondiale; i missili e le bombe sganciate da «stormi di bombardieri» e «modelli da lancio» – probabilmente della milizia del 'Reich' – squarciano d'improvviso l'estasi mistica del protagonista, fatta di flussi di coscienza e

²⁹ «sporadica pioggia di fiori [di sambuco]» (*ibid.*: 21).

³⁰ «Quel giorno sul giardino della locanda si scatenò improvvisamente anche un tornado sotto forma di stormi di bombardieri, di per sé niente di eccezionale [...] ... eppure qualcosa di insolito nell'aria resa vorticoso e nel cielo azzurrante di maggio oscurato da sempre nuove squadriglie e altri modelli da lancio, bassi fino a sfiorare le cime degli alberi, anelli della catena di una manovra paneuropea o di chissà cosa» (*Ibid.*: 22).

sospiri. Alla base di un'immagine così forte, la traumatica 'politica dello spazio' – la 'Raumpolitik' – vissuta da Handke in prima persona, e che segna i momenti più dolorosi dell'infanzia dell'autore. Un richiamo agli attacchi aerei nella Carinzia della Seconda guerra mondiale 'esperiti' dallo Handke-bambino comparivano, già nel 1966, in *Die Hornissen – I calabroni* – prima prova narrativa di Handke (Hafner 2008: 13-14). Attraverso l'immagine tradizionale e metaforica della 'nevicata' dei fiori di sambuco, che in Handke non evoca dunque un'idea di 'trance' visiva o serenità, viene rappresentato anche in questo testo così come in altri esempi, quel passaggio metaforicamente inteso dalla 'dimensione del trauma infantile'³¹ – il «Kindheitstrauma» (Höller 2013: 167) – alla soglia dell'età adulta (*ibid.*: 164-167).

Se è vero, come ricordato da Zorzi nella postfazione a *Il gioco del chiedere*, che Handke «ha sposato la Geografia per ripudiare la Storia» (Zorzi 1993: 112), è pur vero che, di fatto, sarebbe impossibile pensare a una letteratura handkeana in cui la (macro)storia – per quanto intercalata in un contesto surreale o utopico-ucronico – non compaia attraverso segnali impliciti.

Potremmo, per certi versi – basandoci ovvero sulle riflessioni di Assmann inerenti alle immagini della memoria e al 'trauma' di guerra nella letteratura – inscrivere opere come *Il gioco del chiedere*, *Attraverso i villaggi* e il *Don Giovanni* nel *topos* antropologico-spaziale, letteralmente topo-grafico, dell'«Ort».

Nelle tre opere – nel *Don Giovanni*, soprattutto – i 'luoghi' risultano particolarmente segnati da quelle orme e cicatrici causate, rispettivamente, dal senso costante di alienazione e incertezza, da una mancanza di riflessione sugli eventi della storia, e dal trauma di guerra.

Nel rappresentare l'autore come una sorta di moderno Parzival, il *Don Giovanni* handkeano riflette l'autoritratto di un viandante esiliato da un «luogo del trauma» (Assmann 2002: 364-365) divenuto, negli anni, «serbatoio della memoria» (Grass 1998).

³¹ Traduzione mia.

In esperimenti quali, al contrario, *Lento ritorno a casa* e *Ancora tempesta*, alla *stasis* del ricordo tragico si contrappone, in tutta la sua forza, quella *dýnamis* rappresentata dalla volontà di rendere 'nuovo' il luogo gravato di passato.

Si pensi, a titolo di esempio, a quel 'lento' *Ritorno a casa* del geologo handkeano. Nel primo capitolo del romanzo, l'autore ci prende per mano in un frangente di rinascita rappresentato, nel testo, come 'passaggio' metaforicamente inteso da un «namenlose[r] Landstrich»³² alla «Welt der Namen»³³ (Handke 1979: 92).

Nelle due opere – in cui intravediamo il barlume di quella che Miglio (2013) definisce letteratura delle «Cartografie dell'immaginario» (*ibid.*: 2) – risiede la capacità dell'autore di rinnovare regioni o luoghi divisi, e pur sempre in grado di farsi 'Raum' da (ri)costruire; i generi del teatro e del romanzo contribuiscono, in conclusione, a trasformarli in spazi senz'altro fittizi, ma densi di futuro.

È bello pensare a Handke con le parole di Erri De Luca, racchiuse in una splendida opera-omaggio apparsa in occasione del settantesimo compleanno del *Viandante carinziano in Friuli*.

Per quanto singolare, l'incontro tra De Luca e Handke ha invece origine in un contesto storico ben definito, e che ha rappresentato e ancora rappresenta per i due attori un'occasione per riflettere sulla 'politica dello spazio' e su quel 'trauma' di guerra che, troppo spesso, ha scosso il Novecento europeo.

Nel 1999 – anno dell'operazione 'Allied Force' – alla notizia delle migliaia di vittime serbe e jugoslave Handke fugge, per una sorta di solidarietà 'fisica', a Belgrado. Ed è nella capitale serba che, per le stesse ragioni, si trova il poeta e traduttore partenopeo:

«A Belgrado nella primavera del '99», ricorda De Luca,

³² Da un «territorio senza nome» (Handke 1986: 72).

³³ Al «mondo dei nomi» (*ibid.*: 72).

disertavo dal mio paese complice entusiasta e servile di chi scaricava esplosivo sulle case. Da qualche parte nella stessa città anche Peter ascoltava la stessa colonna sonora del 1900, la sirena di allarme. [...] Le mie motivazioni di residenza in Belgrado erano minori e meridionali rispetto a quelle di Peter. Non ci è più capitato, ma restiamo due capaci di coincidere di nuovo dentro un campo in fiamme, stare dalla parte del suolo. (De Luca 2012: 9)

Possiamo ritoccare quindi, alla fine del percorso, la dicitura scelta da De Luca nel 2012: alla luce degli esempi riportati nel contributo, si è tentato di proporre un assaggio di quel ‘Parzival carinziano’ attraverso i villaggi del sogno, della Storia, dell’utopia.

Bibliografia

- Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (1999), *Text + Kritik: Peter Handke*, n. 24, München, edition text + kritik.
- Assmann, Aleida (2002), “I luoghi del trauma”, in Ead. *Ricordare: Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. S. Paparelli, Bologna, il Mulino, 364-377.
- Benozzo, Francesco (2008), *Cartografie occitaniche: Approssimazione alla poesia dei trovatori*, Napoli, Liguori.
- Carola, Ylenia - Scrofina, Angela (2017), “Ancora tempesta (2010)”, in F. Fiorentino et alii (eds.) (2017), *La terra sonora: Il teatro di Peter Handke*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 149-156.
- Chrétien de Troyes (1974), *Perceval ou le Roman du Graal : Suivi d’un choix de continuations*, trad. et notes J.-P. Foucher et A. Ortais, Paris, Gallimard.
- Dallapiazza, Michael - Kindl, Ulrike - Santi, Claudio (eds.) (2001), *Storia della letteratura tedesca*, Roma-Bari, Laterza, 3 voll.
- De Luca, Erri - Handke, Peter - Kitzmüller, Hans (2012), *Peter Handke: Viandante carinziano in Friuli*, Montereale Valcellina, Circolo culturale Menocchio.
- Ercolani, Marco (2020), “Peter Handke: Un impressionista sonnambulo”, *Doppiozero – Progetto editoriale non-profit*, <https://www.doppiozero.com/materiali/peter-handke-un-impressionista-sonnambulo>, online (ultimo accesso 24/07/2021).

- Fassò, Andrea (2005), *Gioie cavalleresche: Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci.
- Gottwald, Herwig (1996), "Verzauberung und Entzauberung der Welt: Zu Peter Handkes mythisierendem Schreiben", in Id. *'Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur': Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*, Stuttgart, Heinz, 34-86.
- Grass, Günter (1998), *È una lunga storia*, trad. it. C. Groff, Torino, Einaudi.
- Hafner, Fabjan (2008), *Peter Handke: Unterwegs ins Neunte Land*, Wien, Zsolnay.
- Handke, Peter (1970), *Der Ritt über den Bodensee*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Handke, Peter (1983), *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Handke, Peter (1984), *Attraverso i villaggi. Poema drammatico*, trad. it. e postfaz. R. Zorzi, Milano, Garzanti.
- Handke, Peter (1986), *Lento ritorno a casa*, trad. it. e postfaz. R. Zorzi, Milano, Garzanti.
- Handke, Peter (1992), *Theaterstücke in einem Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Handke, Peter (1993), *Il gioco del chiedere ovvero Il viaggio nella Terra Sonora*, trad. it. e postfaz. R. Zorzi, Milano, Garzanti.
- Handke, Peter (2004), *Le immagini perdute ovvero Attraverso la Sierra de Gredos*, trad. it. C. Groff, Milano, Garzanti.
- Handke, Peter (2007), *Don Giovanni (raccontato da lui stesso)*, trad. it. C. Groff, Milano, Garzanti.
- Handke, Peter (2015), *Ancora tempesta*, trad. it. A. Scròfina & Y. Carola, Macerata, Quodlibet.
- Handke, Peter (2019), *La ladra di frutta, o Un semplice viaggio nell'entroterra*, trad. it. A. Iadicicco, Milano, Guanda.
- Härter, Andreas (1996), "Alte Geschichten und neues Erzählen: Zur Situierung der Mittelalter-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur der achtziger Jahre", in U. Müller & K. Verduin (eds.) (1996), *Mittelalter-Rezeption n. 5: Gesammelte Vorträge des V. Salzburger Symposions*, Göppingen, Kümmerle, 330-350.

- Höller, Hans (2013), “Benjamins ‘Schwellenkunde’”; “Mystik und Materie”, in Id. *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945: Das Werk Peter Handkes*, Berlin, Suhrkamp, 135-137; 164-167.
- Höller, Hans (1986), “La svolta del descrittore”, in P. Handke (1986), *Lento ritorno a casa*, Milano, Garzanti, 163-175.
- Höller, Hans (1991), *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi.
- Höller, Hans (1993), “La relazione di Peter con la scena”, in P. Handke (1993), *Il gioco del chiedere ovvero Il viaggio nella Terra Sonora*, Milano, Garzanti, 109-120.
- Kerényi, Karl (1950), *Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*, Zürich, Rhein.
- Kitzmüller, Hans (2001), “Parsifal nella Terra Sonora”, in Id. *Peter Handke: Da Insulti al pubblico a Giustizia per la Serbia*, Torino, Bollati Boringhieri, 123-126.
- Macchia, Giovanni (1989), *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo: Scenari secenteschi*, Milano, Adelphi.
- Magni, Elisabetta (2014), *Linguistica storica*, Bologna, Pàtron.
- Menninghaus, Winfried (1986), *Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Miglio, Camilla (2013), “Cartografie dell’immaginario: Mappe di un’assenza. Presentazione”, *Limes – Rivista Italiana di geopolitica*, 1-3, <http://www.limesonline.com/sezione-rubrica/cartografie-dellimmaginario>, online (ultimo accesso 24/07/2021).
- Müller, Ulrich (1991), “Gral ‘89: Mittelalter, moderne Hermetik und die neue Politik der Perestroika: Zu den ‘Parzival/Gral-Dramen’ von Peter Handke und Christoph Hein”, in I. von Burg *et alii* (eds.) (1991), *Mittelalter-Rezeption n. 4: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des IV. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989*, Göppingen, Kümmerle, 495-520.
- Nora, Pierre (1997), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 3 voll.
- Orlando, Francesco (1994), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.

Alessandro Pulimanti, “*Il cavaliere dei cavalieri*”

Pirenne, Henri (2013), *Storia d'Europa dalle invasioni al XVI secolo*, Roma, Newton.

Sartre, Jean-Paul (1943), *L'Être et le Néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard.

Torricelli, Patrizia (2012), “Categorie di lingua e di pensiero: Lat. *video* e la metafora del *sapere*”, in V. Orioles (ed.) (2012), *Per Roberto Gusmani: Studi in ricordo*, Udine, Forum, 399-414.

Van Gennep, Arnold (1981), *Les rites de passage : Étude systématique des rites. De la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption*, Paris, Picard.

Wolfram von Eschenbach (1937), *Parzival*, trad. ted. mod. W. Stapel, Hamburg, Hanseat.

Žmegač, Viktor - Škreb, Zdenko - Sekulić, Ljerka (eds.) (2000), *Breve storia della letteratura tedesca: Dalle Origini ai giorni nostri*, trad. it. G. Oneto, Torino, Einaudi.

Zoja, Luigi (2014), “Handke: L'identità dello scrittore. Conversazione con Peter Handke”, *Doppiozero – Progetto editoriale non-profit*, <https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/handke-lidentita-dello-scrittore>, online (ultimo accesso 24/07/2021).

Zorzi, Rolando (1983), “Nota del traduttore”, in P. Handke (1984), *Attraverso i villaggi*, Milano, Garzanti, 103-110.

Sitografia

Dizionario PONS – Definizioni, traduzioni e lessico, <https://it.pons.com/traduzione>, web (ultimo accesso 24/07/2021).

Giacomo Sartori, “Peter Handke viandante carinziano in Friuli: Di Erri De Luca e Hans Kitzmüller”, *Nazione Indiana*, 2012, <https://www.nazioneindiana.com/2012/10/27/peter-handke-viandante-carinziano-in-friuli/>, web (ultimo accesso 24/07/2021).

Home – Handke online, <https://handkeonline.onb.ac.at/>, web (ultimo accesso 24/07/2021).

Katharina Pektor, “‘Schütteln am Phantom Gottes’: Handkes Wiederholung von Wolframs *Parzival*”, *Home – Handke online*, 2013, <https://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/pektor-2013.pdf>, web (ultimo accesso 24/07/2021).

Vanna Vannuccini, “Una intervista a Peter Handke: *Le immagini perdute*”, *SEGNALAZIONI*, 2005, <http://segnalazioni4.blogspot.com/2005/01/una-intervista-peter-handkele-immagini.html>, web (ultimo accesso 24/07/2021).

Werner Waas, “‘Parole Jelinek. Patria’”, *Barletti/Waas*, 2015, https://barlettiwaas.eu/?page_id=253, web (ultimo accesso 24/07/2021).

