



GALLERIA |

Barbablù

Il mito al crocevia delle arti e delle letterature
a cura di Alessandro Cecchi, Serena Grazzini



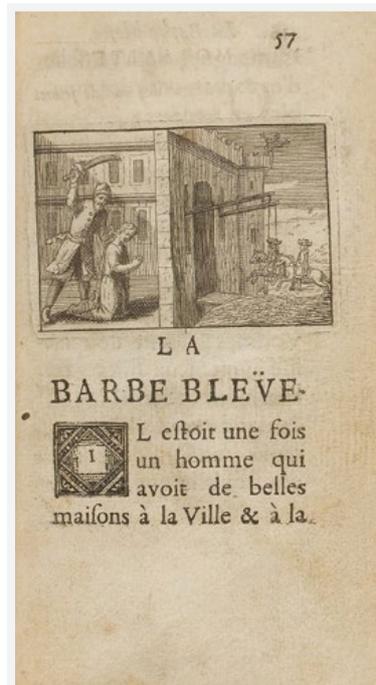
Introduzione a Barbablù. Il mito al crocevia delle arti e delle letterature

di Alessandro Cecchi e Serena Grazzini

Il rapporto che la cultura letteraria e artistica occidentale intrattiene con Barbablù sta sotto il segno dell'ambivalenza: da una parte ne è attratta, dall'altra corre spesso ai ripari di questa attrazione, quasi a ricalcare nel complesso la dinamica narrativa su cui si innesta la vicenda dell'uxoricida fiabesco e della sua ultima moglie. Dimensione intrinseca alla storia, l'ambivalenza ne accompagna, d'altronde, la fortuna fin dal momento in cui Charles Perrault la codifica narrativamente e, con la pubblicazione delle *Histoires du temps passé, avec des moralitez* (1697), dà avvio al processo della sua sedimentazione nella memoria culturale europea.

Anche grazie al lavoro di artisti che illustrano numerose riedizioni del testo in Francia e in altri paesi, i personaggi e i momenti salienti del racconto si imprinono progressivamente nell'immaginario collettivo occidentale, che non smette di rielaborarli, conferendo loro, col passare del tempo, un'aura vieppiù esotica o estetizzante, significativamente assente nel testo e nelle sue primissime illustrazioni.

Vero è, comunque, che tra avvicinamento e distanziamento si muove già Perrault, in un gioco sottilmente ironico che non permette a nessuno dei due poli di prevalere.



Incipit di *La Barbe bleüe* di Charles Perrault. Edizione originale di *Histoires du temps passé, avec des moralitez*, chez C. Barbin (à Paris), 1697 (gallica.bnf.fr / BNF)



Charles Perrault, *Old Times Stories*, illustrato da W. Heath Robinson, New York, Dodd, Mead & Company, 1921 (Wikimedia Commons)



Charles Robinson, *Fairy Tales (Barbe-bleue)*, 1913 (Wikimedia Commons)



Arthur Quiller-Couch, *The Sleeping Beauty and Other Fairy Tales From the Old French*, illustrato da Edmund Dulac, 1910 (Wikimedia Commons)



The Fairy Tales of Charles Perrault, illustrato da Harry Clarke, London, Harrap, 1922 (Wikisource)



The Fairy Tales of Charles Perrault, illustrato da Harry Clarke, London, Harrap, 1922 (Wikisource)

Conviene seguire a somme linee la sua operazione.

Innanzitutto, in sintesi, il racconto: un uomo estremamente ricco chiede a una gentildonna sua vicina di dargli in moglie una delle sue due figlie, ma entrambe le ragazze sono riluttanti a causa della barba blu del pretendente (motivo per cui tutte le donne lo trovano spaventoso e rifuggono alla sua vista) e per il fatto che nessuno sa che fine abbiano fatto

le sue mogli precedenti; invitate dall'uomo a passare alcuni giorni nella sua casa di campagna, passano insieme a lui, alla madre, a quattro amiche e ad alcuni giovani, otto giorni di piaceri, tanto che, alla fine, la figlia minore si convince che la sua barba non sia così blu e che egli sia un gentiluomo; accetta quindi di sposarlo e va a vivere nella sua dimora cittadina; dopo un mese, il marito le comunica di doversi assentare per un certo periodo e le consegna la chiave di tutti i suoi appartamenti, come anche delle stanze, dei forzieri e delle casse contenenti oro, argento e pietre preziose, affinché ne possa godere invitando anche le amiche; con fare estremamente minaccioso, le vieta però di entrare in un unico stanzino collocato al pianterreno, di cui le consegna comunque la chiave; la donna non fa passare tempo in mezzo e alla partenza dell'uomo, mentre le amiche godono alla vista di tutte le ricchezze nelle altre stanze ai piani superiori, lei si precipita giù per le scale e, tremante all'idea delle possibili conseguenze della sua disobbedienza, apre la porta dello stanzino; appesi alle pareti e riflessi nel sangue scopre i corpi sgozzati delle precedenti mogli; in preda al terrore, fa cadere la chiave nel sangue e i tentativi successivi di ripulirla sono inutili: il sangue ricompare costantemente; al suo rientro, il marito le chiede di riconsegnargli tutte le chiavi e, vedendo la macchia su quella dello stanzino, comprende che la moglie ha infranto il divieto decretando così la propria morte; si accinge quindi ad ammazzarla, ma le concede sette minuti di tempo per la preghiera con cui la donna chiede di poter prendere commiato dalla vita; in realtà, sfrutta quei minuti per implorare la sorella Anne di salire sulla torre per vedere se i fratelli (mai citati prima) stiano arrivando per fare loro la visita promessa e per pregarli di affrettarsi; i fratelli (un dragone e un moschettiere), in effetti, arrivano, e, trafiggendolo con la spada, uccidono Barbablù che, con il coltello in mano, sta ormai per tagliare la gola alla moglie; ereditate tutte le ricchezze del marito, la donna le usa per maritare la sorella e per acquistare ai fratelli il grado di capitano; infine, si risposa con un gentiluomo che le farà dimenticare i brutti momenti passati con il primo marito.

Com'è noto, ogni *conte* della raccolta è seguito da una morale; al di là del messaggio che veicola, in quanto commento essa rappresenta un espediente di oggettivazione e di osservazione della storia nella cui lettura il fruitore del testo si è immerso fino a quel momento. *La Barbe bleuë* fa parte di quei *contes*



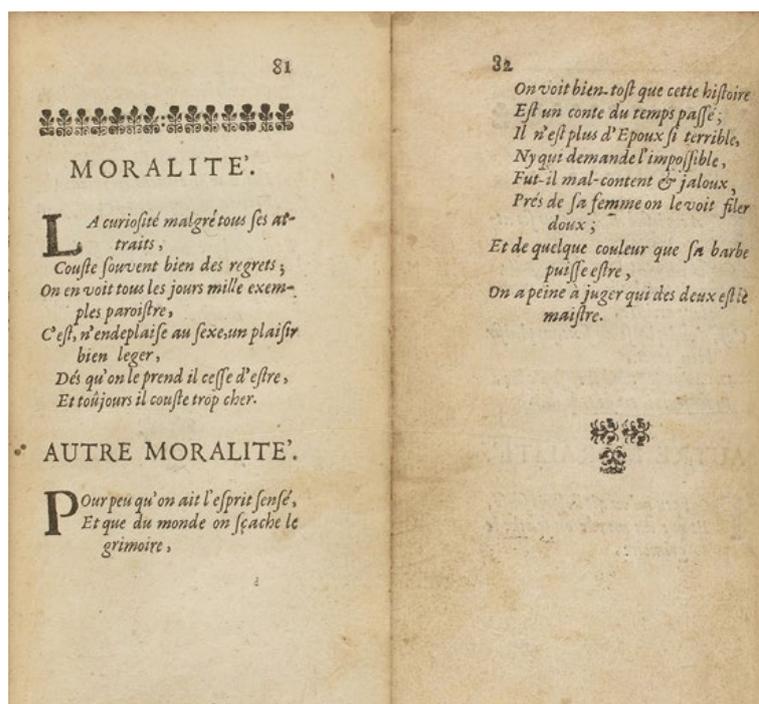
Nell'Ottocento e all'inizio del Novecento un importante veicolo di diffusione della storia in vari paesi furono i fogli illustrati (Wikimedia Commons)

che ne hanno addirittura due, una «MORALITÉ» e una «AUTRE MORALITÉ», con un effetto che va dal raddoppiamento della distanza al suo stesso straniamento.

Senza poter ripercorrere qui tutte le implicazioni di questo gioco, interessante in riferimento all'ambivalenza di cui sopra è notare come l'«altra morale», in contraddizione con tutti gli elementi di realtà e di contemporaneità presenti nel racconto – e assenti in varianti pure importanti per la diffusione del mito come, per esempio, il *Blaubart* (1812) dei fratelli Grimm, ambientato in un remoto

nessun dove e nessun quando –, releghi la storia di Barbablù a un tempo che fu, così lontano da far apparire l'«Épouse si terrible» se non come qualcosa di esotico, almeno, si sarebbe tentati di dire, come una curiosità, se non addirittura – e su questo insisteranno alcune riscritture comiche – come uno sciocco che ha chiesto «l'impossibile»; la sua storia, insomma, può servire al massimo da specchio rovesciato dell'oggi. Eppure, anche l'affermazione sull'oggi è piena di ironia. La «morale» che precede è, invece, un avvertimento contro la curiosità che il racconto, in fin dei conti, forse non premia, ma di certo non stigmatizza, almeno in riferimento alla moglie che, alla fine, si salva, si impossessa di ricchezze inestimabili e dimentica: a morire tocca a Barbablù. In questo senso, vale la pena ricordare che, per sciogliere l'ambivalenza e restituire alla morale coerenza col racconto, è stata talvolta avanzata l'ipotesi che essa sia piuttosto da riferirsi alla curiosità dell'uomo e non mancano neppure riscritture comiche che insistono su un Barbablù a sua volta curioso di conoscere il grado di curiosità della moglie – il testo, va ricordato, recita «[...] n'endéplaise au sexe», che, in collegamento con la curiosità, una consuetudine antica fa intendere come rivolto al genere femminile.

Le riscritture del racconto proseguono *mutatis mutandis* sulla scia di questa ambivalenza. Forse per influsso della matrice 'fiabesca' del personaggio, esse presentano, in genere, Barbablù depotenziati: o perché



Le due morali in *La Barbe bleüe* di Perrault, ed. or. 1697 (gallica.bnf.fr / BNF)



La ballerina Ol'ga Leonova nel costume dello Spirito della Curiosità nel balletto *Barbe-bleue* del coreografo Marius Petipa e del compositore Pëtr Šenk, 1896 (Wikimedia Commons)

ridicolizzati, come accade in molte riscritture di fine Settecento e ottocentesche che fanno di lui un personaggio da commedia per eccellenza; o perché non sono dei ‘veri e propri’ Barbablù. Ben al di là delle questioni di genere, più ‘facile’ sembra essere l’identificazione con la moglie, ed è solitamente per questa via che l’‘Altro’ torna a essere (o a essere visto) come Barbablù.

Ma ciò è vero soprattutto nel Novecento, dove tutto comunque si ‘complica’, sia per gli effetti della scoperta della psicologia del profondo, sia per le battaglie di emancipazione femminile che portano a ripensare i ruoli anche in letteratura e nelle arti, sia per la crisi della mascolinità, sia, infine, per le remore che l’eticamente corretto ha, di fatto, imposto al gioco libero e fantastico con le figure del male. D’altro canto, è proprio nel Novecento e nel XXI secolo che arti e letteratura ricorrono a Barbablù in riferimento alla storia e alla violenza che la regola, e l’ambivalenza si carica non di rado di forte drammaticità.

Quasi a smentire il contenuto (comunque ironico) delle morali, Barbablù ha stimolato nel corso dei secoli curiosità, desiderio di conoscenza e riscritture che vi riconoscono pertinenza con l’attualità. Nella sua essenzialità – concentrazione sulla vicenda, assenza di psicologia, ellissi narrative ecc. – e nel suo schema archetipico – divieto, infrazione, colpa, punizione, morte, vita, salvezza ecc. – il racconto ha aperto e apre ancora oggi orizzonti di significazione, stimolando la fantasia mitopoietica e lasciandole la libertà (e la responsabilità) dei significati. Grazie a questa libertà, a fronte di una storia ben codificata, le riscritture variano e la rinnovano in modo sempre diverso. Così Barbablù si è affermato nella cultura occidentale con la forza del mito, che, a periodi alterni e con modalità diverse, viene ripensato, attualizzato, mediato o, per usare un concetto brechtiano, corretto. Di Barbablù si sono impossessati l’arte, la letteratura folclorica, la letteratura per l’infanzia, la letteratura popolare e quella ‘alta’ (d’autore), l’editoria culturale, il teatro, la danza, il cinema, la televisione, la cronaca e, veicolo principe di circolazione del mito, la musica: basti pensare a nomi come Grétry (con Sedaine), Offenbach (con Meilhac e Halévy), Dukas (con Maeterlinck), Bartók (con Balázs) per capire come la musica, in un intreccio di mediazione e

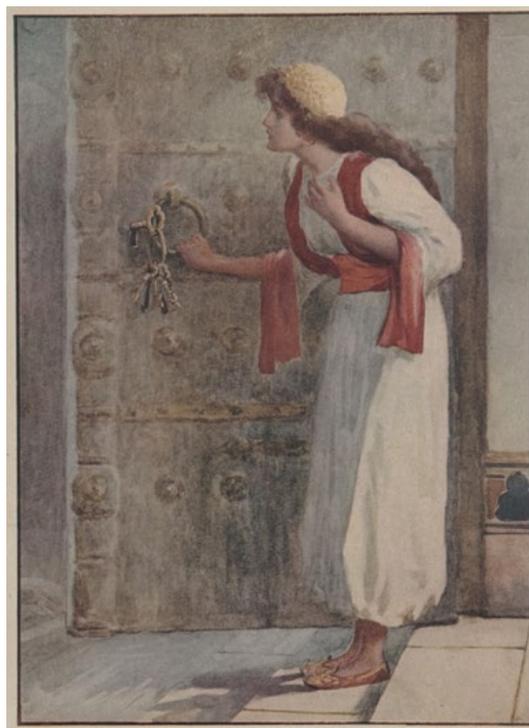


Immagine precedente il frontespizio di *The Story of Bluebeard and Other Stories*, con illustrazioni di J. Watson Davis, A. L. Burt Company, Publishers, New York, 1905



Olga Haselbeck e Oszkár Kálmán nella prima rappresentazione dell’opera di Bartók *A kékszakállú herceg vára* (*Il castello di Barbablù*), 1918 (Wikimedia Commons)



rimediazione, ha rielaborato la materia letteraria e stimolato a sua volta riscritture non solo nell'ambito congeniale della danza ma anche in quello letterario e teatrale, nelle arti visive e mediali.

Di questo intreccio e delle diverse modalità con cui nel tempo e nei diversi paesi europei si è ripensato e rielaborato il mito nelle arti e nelle letterature rendono conto, in estrema sintesi, i contributi di questa galleria. In Italia il merito di aver richiamato l'attenzione su Barbablù spetta a Ernesto Ferrero che nel suo importante *Barbablù. Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo* (uscito nel 1998 presso Piemme, cui nel 2004 è seguita l'edizione presso Einaudi) ha ricostruito la vicenda del personaggio storico ipotizzato da molti come all'origine del Barbablù fiabesco. Solo del 2015 è, invece, lo studio monografico dell'esperta di letteratura per l'infanzia Angela Articoni (*La sua barba non è poi così blu... Immaginario collettivo e violenza misogina nella fiaba di Perrault*, Arriccia, Aracne, 2015), che, prendendo in riferimento la letteratura, la musica e il cinema, offre una panoramica tramite esempi significativi. Numerosi sono, invece, gli studi esteri dedicati all'argomento, anche se nessuno offre un quadro realizzato da specialisti delle diverse letterature nazionali e delle diverse arti che abbracci l'Europa dal Portogallo alla Russia, guardando anche all'America anglofona e a quella lusofona. Alcuni percorsi qui proposti sono completamente inediti, e presentano materiali dimenticati e/o piste d'indagine finora poco o per nulla battute. Per rendere conto della pervasività del mito e della varietà delle sue riscritture al crocevia delle arti e delle letterature si è scelto di non assumere un tema forte, una focalizzazione specifica. Allo stesso modo si è deciso di organizzare le sezioni né per area linguistica né per periodi, bensì intorno a dei raggruppamenti che emergono dall'interno dei materiali e delle prospettive di analisi.

La sezione *Format narrativo e iconografico* ruota intorno al testo di Perrault (che Florence Fix aiuta a leggere in ottica storica in riferimento ai numerosi elementi di realtà sociale contemporanea all'autore) e alle sue illustrazioni tra XVII e XIX secolo (presentate e analizzate da Cristiano Giometti anche in riferimento ai modelli figurativi sui quali si basano verosimilmente i primi illustratori). Da qui si dipartono diversi filoni di indagine.

La sezione *Adattamenti e variazioni* offre un primo spaccato delle trasformazioni e ricollocazioni culturali del racconto. Avvalendosi delle note funzioni di Vladimir Ja. Propp, Francesca Romoli studia un caso di trasformazione del racconto e assimilazione alla tradizione folclorica russa, Valeria Tocco la circolazione in ambito lusofono, dove la ricezione popolare può diventare lo spunto di rare riprese letterarie; entrambi i contributi attestano, inoltre, la circolazione delle varianti grimmiane (*Blaubart* nel primo caso, *Blaubart e Fitchers Vogel* nel secondo) e il loro fondamentale apporto alla mediazione del mito. Barbara Sommovigo rende brevemente conto di una ricerca bibliografica che ricostruisce la fortuna di Barbablù nel mercato librario francese ed estero, e con tre casi di riscrittura dell'ultimo decennio presenta dislocazioni e rimaneggiamenti di ambito francofono, tra letteratura d'autore e performance teatrale.

Un secondo filone riguarda la circolazione scenica del mito, che nell'Ottocento è prevalente e coinvolge più forme artistiche. A questo intreccio è dedicata la sezione *Barbablù sulla scena: opera, dramma, balletto*, che fa emergere il rilievo della mediazione della musica e in particolare dell'opera: questo avviene nella Russia dell'Ottocento, a partire dalla fortuna dell'opera *Raoul Barbe-bleue* (1789) di Gretry fino a quella di *Barbe-bleue* (1866) di Offenbach (come mostra Alessandro Cifariello, che ripercorre la ricodificazione della tradizione russa di Barbablù nel balletto), ma anche nella Spagna di fine Ottocento, dove il mito è filtrato in senso comico da traduzioni e adattamenti dell'opera di Offenbach (rico-



struiti da Daniela Pierucci grazie a uno spoglio di periodici del tempo che contribuirono fortemente alla risonanza socio-culturale di Barbablù). Nella Germania di inizio Novecento, invece, emergono aspetti psicopatologici innestati sulla critica sociale che guardano in direzione del tragico (Michele Flaim si interroga sulle ragioni di uno scandalo teatrale legato a una riscrittura di Barbablù che sarà provvisoriamente riabilitata solo grazie a un adattamento operistico), preconizzando le diverse letture del mito che caratterizzano il XX secolo rispetto al secolo precedente.

La sezione *Il caso Landru-Barbablù tra cronaca, poliziesco e cinema* ha individuato un doppio livello in relazione alla lettura filtrata della cronaca giudiziaria; a questa reagisce in Italia un autore che si cimenta nel genere del romanzo poliziesco (Virgilio Bondonio, presentato da Marina Riccucci, che ricostruisce anche il caso di cronaca francese), in Francia un regista cinematografico come Claude Chabrol, che tematizza la relazione tra vicenda giudiziaria e prima guerra mondiale attraverso una dialettica tra documentazione e costruzione autoriflessiva usando l'inquadratura come elemento di frammentazione del corpo delle donne (a questi aspetti è dedicato il contributo di Chiara Tognolotti).

La sezione *Sguardi, occultamenti, sessualità* intercetta due temi talvolta correlati nelle riscritture – il vedere (o non vedere) e la sessualità –, che amplificano la dimensione visiva già presente in Perrault e sostanziano la sessualità allusa nella seconda morale. In riferimento al contenuto della stanza proibita nei *picture books* dalle origini ai nostri giorni, Laura Tosi declina il tema dello sguardo in senso autoriale (mostrare e non mostrare, dire e non dire). Se la sessualità costituiva già il cuore dell'interpretazione di Bruno Bettelheim, il superamento della «visée morale» che la condizionava è proposto da Éric Le Toullec: al centro della sua lettura psicoanalitica il rinnovamento dello sguardo e il processo di emancipazione del principio femminile. Fausto Ciompi propone un'analisi delle implicazioni del tema dello sguardo alla base delle riletture del mito di Barbablù in capitoli rilevanti della poesia anglofona. Alessandro Cecchi mostra come questo complesso intreccio si rifletta in un film opera di Michael Powell, che tematizza lo sguardo accentuando il simbolismo erotico dell'azione scenica di *Herzog Blaubarts Burg* di Bartók.

Questa sessione si connette alla successiva, intitolata *Wuppertal 1977-2019: Blaubart di Pina Bausch dal debutto a oggi*, che offre la testimonianza artistica di una coppia di collaboratori storici della compagnia di Pina Bausch: i danzatori Jan Minarik (primo interprete di Blaubart) e Beatrice Libonati, interprete della protagonista Judith poco dopo la prima rappresentazione. La performance fa uso di una registrazione dell'opera di Bartók e Balázs (quella incisa per Deutsche Grammophon nel 1959 da Dietrich Fischer-Dieskau e Hertha Töpper, sotto la direzione di Ferenc Fricsay, come segnalato da Beatrice Libonati) del quale prevede una riproduzione frammentaria, dato che il nastro magnetico viene spesso interrotto e riavvolto da Blaubart. L'intervista è introdotta da una presentazione di Elena Randi sul metodo di lavoro di Pina Bausch e sullo snodo rappresentato da *Blaubart* nella storia delle sue performance.

La sezione finale, *Zone d'ombra, disobbedienza, verità*, entra da un lato nel laboratorio teatrale tramite l'autopresentazione di Lisa Guez di una riscrittura recente del mito nella quale si interroga il non detto del racconto, e Barbablù viene come interiorizzato da figure di donna eterogenee, che coniugano introspezione psicologica e dinamiche sociali di genere; dall'altro affronta il rapporto tra verità, trasgressione e possibile redenzione (variamente presenti nel racconto di Perrault) alla base delle profonde appropriazioni e riscritture del Novecento intercettando figure di Barbablù nella letteratura degli ultimi decenni. Le analisi spaziano dalle dinamiche di genere poste in relazione alle vicende del-



la seconda guerra mondiale nel quadro di un'ampia autoriflessione artistica (Alessandro Fambrini sul romanzo *Bluebeard* di Kurt Vonnegut), all'analisi del rapporto tra sensi di colpa, verità scomode, senso etico della disobbedienza e del ricorso all'aiuto degli altri (Héliane Ventura sul racconto *The Love of a Good Woman* di Alice Munro), a un percorso su sabotaggio, ricerca e paura della verità a partire dal mitologema dell'apertura della porta di Barbablù con la conseguenza della macchia indelebile di sangue sulla chiave (Serena Grazzini su Tieck, Dea Loher, Max Frisch e Uwe Timm).

Testi

di Alessandro Cecchi, Alessandro Cifariello, Fausto Ciompi, Alessandro Fambrini, Florence Fix, Michele Flaim, Cristiano Giometti, Serena Grazzini, Lisa Guez, Eric Le Toullec, Daniela Pierucci, Elena Randi, Marina Riccucci, Francesca Romoli, Barbara Sommovigo, Valeria Tocco, Chiara Tognolotti, Laura Tosi, Héliane Ventura.

Con un'intervista

di Elena Randi a Beatrice Libonati e Jan Minarik (traduzione dal tedesco, trascrizione e cura di Serena Grazzini).

Immagine copertina

Beatrice Libonati e Jan Minarik in *Blaubart* di Pina Bausch, Foto: Ulli Weiss, © Pina Bausch Foundation

Ringraziamenti

Anche a nome di Fausto Ciompi, Daniela Pierucci, Francesca Romoli, Barbara Sommovigo e Valeria Tocco (Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa), i curatori della galleria desiderano ringraziare Marina Riccucci che, nel rendere partecipe Serena Grazzini dell'idea di un momento di studio da dedicare alla traduzione italiana di *Blaubart* di Max Frisch, uscita nel 1984 presso Einaudi, ha dato lo spunto fondamentale al lavoro di ricerca sul mito di Barbablù. Da quello stimolo iniziale è nato il desiderio condiviso di ampliare lo sguardo alle diverse letterature nazionali europee oltre che alla musica. Dopo un seminario di approfondimento, il gruppo di lavoro citato ha sentito l'esigenza di coinvolgere altri esperti al fine di allargare ulteriormente l'orizzonte ad altri linguaggi, fenomeni e autori. Si ringraziano dunque Alessandro Cifariello (Viterbo), Alessandro Fambrini (Pisa), Florence Fix (Rouen), Michele Flaim (Trento), Cristiano Giometti (Firenze), Lisa Guez (Lille), Eric Le Toullec (Toulouse), Chiara Tognolotti (Pisa), Laura Tosi (Venezia), Héliane Ventura (Toulouse) per aver accettato di condividere il percorso di ricerca e per il loro contributo a questa galleria. Un ringraziamento particolare va a Beatrice Libonati e a Jan Minarik per la loro preziosa testimonianza sul lavoro al *Blaubart* di Pina Bausch, e a Elena Randi (Padova) per aver stabilito il contatto e per la sua introduzione alla sezione dedicata. Si ringraziano, infine, il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica e l'Ateneo pisano per il finanziamento di momenti di incontro e di confronto sulla ricerca, e la Direzione della rivista *Arabeschi* per aver voluto dedicare alla presentazione di alcuni risultati della ricerca lo spazio di questa galleria.



The Fairy Tales of Charles Perrault, illustrato da Harry Clarke, London, Harrap, 1922 (Wikimedia Commons)



Immagine del frontespizio di *The Story of Bluebeard and Other Stories*, con illustrazioni di J. Watson Davis, A. L. Burt Company, Publishers, New York, 1905



GALLERIA | BARBABLÙ

IL MITO AL CROCEVIA DELLE ARTI E DELLE LETTERATURE

1. Format narrativo e iconografico



1.1. *La Barbe bleue de Perrault : les secrets mal gardés d'une mésalliance*

par Florence Fix

Lorsque s'ouvre la pièce interdite, les femmes mortes sont le tout dernier argument à charge contre Barbe-bleue, la confirmation d'un dégoût et d'une défiance que le conte de Charles Perrault a installés d'entrée de jeu. Pour un lecteur français du XVII^e siècle, ce mauvais mari n'est pas un ogre vivant dans un château éloigné, comme l'a représenté Gustave Doré deux siècles plus tard [fig. 1]. C'est un homme qui réside dans une maison de ville, qui a de tout en abondance, mais qui, à la différence des courtisans urbains, imberbes arborant perruque à rubans, porte la barbe, et bleue en plus. Anatole France prétend ironiquement qu'il faut juste comprendre que le mari a la barbe sombre et drue, au point de faire paraître la peau bleue, comme « ces comédiens ou à ces prêtres dont les joues fraîchement rasées ont des reflets d'azur » (France [1908] 2003, p. 1691-1692). L'illustrateur victorien britannique Walter Crane avait fait le même choix en 1875 (Fievre 2014) : une barbe fournie, noire et dense, aux reflets bleu foncé. Pour la fiancée et sa famille, tout le problème est là.

1. *Barbe bleue, sang bleu*

La mère, veuve, et ses enfants sont « de qualité » ; Barbe-bleue est un parvenu. Le premier secret du conte, rapidement éventé, est celui de la cause de la mésalliance : pourquoi deux sœurs, devant l'étalage de « la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés », ne trouvent plus la barbe si bleue, voire que « c'est un fort honnête homme » ? (Perrault [1697] 1981, p. 149). Parce qu'elles ont besoin d'argent, parce que la brillance de la matière (or, argent) éclipse l'incongruité de la couleur (la barbe bleue). Trente ans avant Perrault, Molière avait fait des mésaventures d'un couple semblable une comédie-ballet, *Georges Dandin* (1668), sur la trame d'une farce antérieure, *La Jalousie du barbouillé*. Ce « barbouillé », les metteurs en scène d'aujourd'hui le choisissent volontiers barbu. Face à la famille d'aristocrates ruinés de province, dont le père est poitriné et imberbe, Dandin se tient en paysan mal peigné.

Barbe rousse, barbe bleue, l'homme a une allure de pirate, de manant, quelle que soit la splendeur de ses appartements. Ce sont les représentations iconographiques postrévolutionnaires qui en font un grand seigneur, avec une prédilection pour les atours de la Renaissance, chez Gustave Doré comme chez Walter Crane. Dans l'imaginaire d'après 1789, un meurtrier autoritaire ne peut qu'être une figure d'Ancien Régime, pervers raffiné, aristocrate fin de race en proie à des fantasmes de domination sur des jeunes filles à peine pubères. La maison de ville est oubliée : l'énorme ogre possède un château comme celui où la Justine du Marquis de Sade est maintenue captive par le comte de Gernande.

Mais les contemporains de Perrault y voient plutôt un rustre : l'homme à la barbe bleue n'a pas le sang bleu. Il ne correspond pas à ce que Furetière (1701, vol. 3, p. 409), écrivait à l'entrée « qualité » : « Quand on dit absolument, un homme de *qualité*, c'est un homme qui tient un rang distingué, soit par sa noblesse, soit par ses emplois, ou ses dignités. Être de naissance, et de *qualité*, selon les hommes, c'est être né de personnes considérables dans l'ordre du monde » [figg. 2-3].

Son épouse, dont la qualité marque « le rang, la naissance, la condition des personnes » (*ibid.*), comme l'Angélique de Molière pourrait s'en plaindre, et peut-être s'en venger :

On les prend parce qu'on ne peut s'en défendre, et que l'on dépend de parents, qui n'ont des yeux que pour le bien, mais on sait leur rendre justice, et l'on se moque fort de les considérer au-delà de ce qu'ils méritent (Molière, *Georges Dandin* (1668), Acte III, scène 5).

2. Le mariage comme transaction

En 1694, Perrault avait dans *L'Apologie des femmes* défendu, contre Boileau, les précieuses, ou plutôt les mille honnêtes femmes dont les extravagances d'une seule coquette ne pouvaient selon lui écartier les qualités. Il enjoignait les futurs maris à ne pas tendre de piège à leurs compagnes, à ne pas les penser par nature infidèles, à les respecter et à leur donner du temps. Les exemples qu'il donne de fidélité conjugale sont des images de vieux époux. Or le parvenu Barbe-bleue est un homme pressé : « au bout d'un mois de mariage », le jeune marié donne à une « affaire de conséquence » (Perrault 1981, p. 150) la priorité sur la félicité conjugale. Sa précipitation n'est pas une méfiance d'amoureux jaloux. Il vérifie la validité d'une transaction. En épousant une jeune fille de qualité sans fortune, il a opéré un échange, dont il met à l'épreuve l'équilibre.

« Affaire » au XVII^e siècle a une signification plus financière que sentimentale, le terme engage l'individu, ses biens, mais aussi son honneur, sa réputation, à une époque où la plupart des transactions se font sur la confiance, en présence de la personne ou sur l'assurance de sa « qualité ». Comme Georges Dandin, Barbe-bleue s'éloigne du logis conjugal pour s'assurer qu'il a fait une bonne affaire et que la jeune fille est bien vertueuse. De retour parce que « l'affaire pour laquelle il était parti venait de s'être terminée à son avantage » (*ibid.*, p. 151), il est convaincu d'être dans son bon droit. Constatant sa désobéissance, Dandin veut battre sa femme et exposer publiquement sa déloyauté ; Barbe-bleue veut la tuer. « Il faut mourir, Madame » (*ibid.*, p. 152).

Face à cet homme pressé, Angélique, chez Molière, gagne du temps. Elle joue sur les mots, le fait attendre, parvient à le contraindre à présenter ses excuses. À l'exemple des précieuses qui enjoignaient leurs prétendants à



Fig. 1: Gustave Doré, *S'il vous arrive de l'ouvrir, iul n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère*, 1862.



Fig. 2: Jean Dieu de Saint-Jean (1655-1695), *Homme de qualité* (gallica.bnf.fr / BnF).

la lenteur, la mal-mariée impose la patience. L'épouse de Barbe-bleue a un comportement semblable, qui peut surprendre : elle ne s'enfuit pas, elle ne le dénonce pas, elle l'attend, et « fit tout ce qu'elle put pour lui témoigner qu'elle était ravie de son prompt retour » (*ibid.*, p. 151). Parce qu'elle est coupable, suppose Bettelheim, d'infidélité. Mais il y a moins de preuves contre elle que contre lui. Elle pourrait faire embastiller le mari assassin. Or elle ne s'en remet ni à la justice, ni à sa mère qui l'a « vendue » à cet homme. Elle appelle sa sœur et deux frères providentiels. C'est le fameux épisode du « Anne, ma sœur Anne », emprunté à Virgile. Toutefois la supplique n'est pas une lamentation. La Didon moderne sait peut-être qu'un criminel perd tous ses biens. Épouse d'un homme condamné pour meurtre, elle n'aurait plus ni qualité ni fortune. Veuve d'un homme discrètement escamoté par des frères « l'un Dragon et l'autre Mousquetaire » (*ibid.*, p. 153), elle serait riche et libre. Une Célimène et non plus une Angélique.

3. Une bonne affaire ?

Aux côtés de la pièce interdite éloquente, bavarde, saturée de signes de culpabilité et d'horreur qui laissent sans voix, les silences du conte sont autrement plus ambigus. Barbe bleue s'apprête à tuer son épouse : « On ouvrit » (qui donc ?) la porte à des frères dont il n'avait pas été fait mention auparavant. Le dangereux époux, quoique armé, maître chez lui, est rapidement tué. Gustave Doré n'exagère par sur ce point quand il dessine une mise à mort avec coup d'épée dans le dos [fig. 4].

L'épée et le cœur, le griffon ou le sphinx accompagnent leur gestuelle d'hommes d'Ancien Régime qui ont tous les droits sur un rustre brutal. L'héraldique à valeur féminine donne raison à l'épouse. Que fait-elle ensuite ? La laconique conclusion est toute en ironie et en finesse : « il se trouva », heureux hasard encore plus bienvenu que l'arrivée inopinée des frères, que la mal mariée était la seule mariée, et l'unique héritière.

Il se trouva que la Barbe-Bleue n'avait point d'héritiers et qu'ainsi sa femme demeura maîtresse de tous ses biens. Elle en employa une partie à marier sa sœur avec un gentilhomme, une autre partie à acheter des charges de capitaines à ses deux frères, et le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe-Bleue (*Ibid.*, p. 153-154).

À la fin de *Georges Dandin*, le parvenu envisage le suicide et avoue son erreur : vouloir se marier au-dessus de sa condition est voué à l'échec. L'aliénation sociale lui fait reconnaître sa médiocrité de rustre barbu, qui ne saurait mériter l'habile coquette. S'il se jette à l'eau, Angélique sera dans la même situation que la veuve de Barbe-bleue :



Fig. 3: Jean Dieu de Saint-Jean, *Homme de qualité*, 1686 (gallica.bnf.fr / BnF).



Fig. 4: Gustave Doré, *La mort de Barbe Bleue*, 1862.



pragmatique femme de son temps, elle gardera sa « qualité » et y ajoutera la « fortune » de celui-ci. La bonne affaire que croyaient opérer Barbe-bleue et Dandin se retourne contre eux. Au décès de Barbe-bleue, la veuve à son tour utilise l'argent. Ses choix sont ceux d'une aristocrate : elle achète des privilèges, des charges pour ses frères, et des maris pour sa sœur et elle-même. Retour à la noblesse, au sang bleu, à la qualité ; sanction de la barbe bleue et de ses défauts de rustre.

L'hypothèse de la curiosité de la femme comme audace sexuelle, renouvelant le défaut originel d'Ève et de Pandore, est plausible, surtout si on l'inscrit dans le devenir du conte, notamment chez les frères Grimm. Toutefois il s'agit de femmes d'aujourd'hui, insiste Perrault. La curiosité des femmes à se mêler de leurs affaires, au sens de leurs intérêts financiers, de leur place dans la société est ici probablement plus prégnante, « moyen efficace de démasquer et de combattre l'autorité conjugale abusive » (Heidmann 2008, p. 171). Déloyale à la Barbe bleue, son épouse est loyale aux valeurs de sa classe sociale et aux enjeux de son temps.

Bibliographie

F. FIÈVRE, ' Walter Crane lit *Barbe bleue* : amour, violence... et politique ', *Féeries*, 11-2014, *L'illustration des contes*, p. 99-123. <<https://journals.openedition.org/feeries/939>>.

A. FRANCE, ' Les sept femmes de la Barbe-Bleue d'après des documents authentiques ' [1909], in F. LACASSIN (éd.), *Si les fées m'étaient contées, 140 contes de fées de Charles Perrault à Jean Cocteau*, Paris, Omnibus, 2003, pp. 1689-1704.

A. FURETIÈRE, *Dictionnaire*, La Haye, Leers, 1701.

U. HEIDMANN, ' La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau ', *Poétique*, 2008/2, n. 154, pp. 161-182.

C. PERRAULT, ' La Barbe bleue ' [1697], in Id., *Contes*, Paris, Gallimard (' folio classique ') 1981, pp. 149-154.



1.2. *Sulle tracce di un'iconografia di Barbablù tra XVII e XIX secolo*

di Cristiano Giometti

Trasformare in immagini un racconto verbale è un processo articolato che implica, da parte dell'illustratore, una serie di scelte interpretative; è un atto critico che va ben oltre il semplice passaggio di contenuti da un *medium* all'altro (Scharcz 1982; Nikolajeva 2006; Woźniak 2015). In alcuni casi l'operazione è resa ancor più complessa dall'assenza di rappresentazioni precedenti, costringendo di fatto il disegnatore a creare nuovi modelli figurativi attingendo dal patrimonio iconografico tradizionale. Il caso di Barbablù ne è un esempio.

Nel 1953 la Morgan Library di New York acquistò una copia manoscritta dei racconti di Perrault, precedentemente ignorata. Il volume, rilegato in marocchino rosso con lo stemma della nipote di Luigi XIV, Élisabeth Charlotte d'Orléans, a cui fu dedicato dall'autore, porta il titolo *Contes de ma mère l'Oye* e, datato 1695, precede di due anni la prima edizione a stampa. Miniature a guazzo di autore anonimo illustrano il frontespizio e aprono alla lettura delle rispettive storie (*La bella addormentata, Cappuccetto Rosso, Il gatto con gli stivali, Barbablù e Le fate*).

L'immagine di apertura [fig. 1.], poi ripresa quasi integralmente nell'edizione originale, riproduce in qualche modo l'ambiente e la circostanza in cui questi racconti del tempo passato prendono vita: uno spazio domestico, in una fredda serata invernale illuminata dal bagliore del fuoco e da una bugia posata sulla spoglia mensola del camino. Una vecchia nutrice, il cui profilo si staglia sullo sfondo di una porta chiusa, è assisa su uno sgabello e, nel filare la lana col suo fuso, dipana anche i suoi racconti catturando l'attenzione del suo pubblico: due fanciulli i cui abiti raffinati – si noti il manicotto della giovinetta – ne attestano l'elevato rango sociale e un gentiluomo, forse l'autore, seduto vicino al camino che osserva la narratrice in azione. Come ben postilla Louis Marin, siamo di fronte ad una «mise en scène de l'oralité dans ses représentants canoniques, la toute puissante maîtresse de la voix narratrice et ses destinataires, enfants et adolescents, fille et garçons, dans la fascination de l'écoute» (Marin 1992, p. 20; Heidmann 2014).

Nell'edizione a stampa del 1697, intitolata *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités*, il frontespizio e le incisioni alla testa di ogni racconto sono di Antoine Clouzier, il quale segue alla lettera i disegni del manoscritto.

Relativamente a Barbablù, nel manoscritto del 1695 l'anonimo disegnatore sceglie di illustrare il momento più drammatico di tutta la storia, in una scena che, costruita sapientemente, consente di visualizzare due momenti simultanei del racconto; mentre il protagonista sta per punire con la decapitazione la consorte si assiste al contemporaneo sopraggiungere dei fratelli di lei, evento che preannuncia il positivo epilogo. Clouzier riprende fedelmente la stessa composizione che affonda le sue radici iconografiche in una scena di martirio di una santa. Tra le molte opzioni possibili, pare interessante associare l'immagine del manoscritto Morgan al martirio di Santa Barbara la cui traduzione a stampa ebbe particolare diffusione in area nordica. Nello specifico l'ispirazione sembra derivare da una xilografia colorata a mano di un maestro tedesco del XV secolo e databile tra 1480 e 1490, un'iconografia quindi tradizionale e popolare – e dunque familiare anche per i lettori – qui riadattata dal contesto sacro a quello profano. [fig. 2]

Nel 1729 esce l'edizione inglese delle favole di Perrault – *Histoires, or Tales of the Past*

Times nella traduzione di Robert Samber – in cui le incisioni di Clouzier sono riproposte senza variazioni ma stampate in controparte. Successivamente, oltre alle illustrazioni del testo a stampa, si trovano anche rappresentazioni di scene singole come il bel disegno acquarellato del 1817 di Auguste Garneray (1785-1824), prolifico disegnatore di costumi d'opera e illustratore di testi letterari: con un'attenzione quasi lenticolare nella resa dell'architettura gotica [fig. 3], Garneray rappresenta la moglie di Barbablù inginocchiata e con le mani giunte, mentre implora la sorella con una delle frasi più famose della storia di Perrault: «Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir?», trascritta in lettere capitali al di sotto della cornice. Al centro della composizione Anna, vestita di blu, guarda fuori dalla finestra volgendo le spalle all'osservatore.

Nel 1862 i *Contes* sono illustrati da uno dei maggiori protagonisti della cultura figurativa francese di metà Ottocento, Gustave Doré (1832-1883), artista proteiforme ma soprattutto disegnatore dalla vena fantasmagorica, che illustrò tutti i più grandi classici da Dante a Cervantes, ma anche i contemporanei da Balzac a Poe (Gustave Doré 2014). Negli stessi anni in cui si dedica ai *Contes*, Doré lavora anche alla Divina Commedia dantesca creando immagini iconiche, tenebrose e visionarie, che traducono con grande efficacia narrativa la forza e la drammaticità della cantica infernale (Battaglia Ricci 2018, pp. 186-192). Tra i racconti di Perrault, Barbablù è quello che forse gli consente di esprimere al meglio la sua capacità di evocare atmosfere gotiche e bruscate, utilizzando modalità espressive e tecniche narrative diverse. La prima illustrazione, forse la più nota, rappresenta il momento in cui Barbablù diffida la moglie dall'utilizzare «la petit clai du cabinet». La scena, in cui la giovane sposa si presenta di tre quarti mentre accarezza curiosa la chiave tenuta dal marito che la sovrasta con il suo manto voluminoso e il suo sguardo luciferino, si avvicina a certe composizioni di Rembrandt come il *Festino di Baldassarre* della National Gallery di Londra (1635). L'episodio della visita della sposa ai tesori del castello è allestito in una sontuosa stanza ridondante di oggetti preziosi e sovradimensionati, dominata dall'armatura di un minaccioso cavaliere e da un lampadario d'impianto architettonico. Anche in questo caso Doré sembra guardare alle incisioni di Rembrandt in cui l'effetto del riverbero delle superfici metalliche è reso con pari intensità, come nell'acquaforte con la *Presentazione al tempio* del 1654 (inv. RP-P-OB-100) [fig. 4]. Se per la scena dei fratelli



Fig. 1 Anonimo disegnatore della fine del XVII secolo, *Disegno del frontespizio dei Contes de ma mère l'Oye*, 1695, New York, Morgan Library (wikimedia commons)



Fig. 2 A sinistra: Anonimo disegnatore della fine del XVII secolo, *Disegno di apertura del racconto di Barbablù*, 1695, New York, Morgan Library (wikimedia commons). A destra: Maestro tedesco, *Martirio di Santa Barbara*, 1480-1490 (EDTAPT, Artokoloro Quint Lox Limited/ Alamy Stock Photo)



Fig. 3 Auguste Garneray, *Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir?*, 1817, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 2018.904.4; Creative Commons)



Fig. 4 A sinistra: Gustave Doré, *La sposa e i suoi amici visitano il castello*, 1862 (Wikimedia Commons). A destra: Rembrandt va Rijn, *Presentazione al tempio*, 1654, Amsterdam, Rijksmuseum (Wikimedia Commons)

a cavallo che si approssimano, in una corsa forsennata, al castello, il maestro francese guarda e recupera le atmosfere dei paesaggi seicenteschi fiamminghi alla Paul Bril, per la morte di Barbablù sembra addirittura affondare la sua ricerca iconografica nella pittura veneziana d'inizio Cinquecento, richiamando la famosa scena dell'*Uccisione di San Pietro Martire* di Giovanni Bellini (Londra, National Gallery, 1505-1507).

Di tono meno aulico e tutta improntata sulla moda orientalista ormai imperante, è un'edizione della sola storia di Barbablù pubblicata a Londra nel 1880. Le illustrazioni di autore anonimo che accompagnano il testo potrebbero in realtà essere riferite alla mano di Alfred Crowquill (1804-1872), pseudonimo di Alfred Henry Forrester. Disegnatore di favole per bambini, di lui esiste al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. SD 278) un disegno che può essere, a mio avviso, considerato il prototipo per l'immagine di copertina della pubblicazione del 1880.

Quasi contemporanea la versione illustrata di Walter Crane, grande illustratore, fervente socialista ed esponente di rilievo del movimento Arts and Crafts di William Morris (O'Neill 2010, Andrea 2016). In *The Claims of Decorative Arts* (1893), Crane sosteneva che l'arte decorativa non fosse minore alla pittura o alla scultura, e che non si potesse perseguire un'arte alta laddove non c'era bellezza nelle cose di tutti i giorni. La sua attenzione al dettaglio e all'ornato, insieme alla sua formazione artistica in ambito preraffaellita, si traducono in illustrazioni elegantissime e sontuose, ricche di citazioni tratte dalla pittura rinascimentale italiana, in cui il rapporto testo-immagine si capovolge, rendendo quest'ultima il vero tramite comunicativo a discapito del testo relegato entro eleganti cartigli. Lo stile preraffaellita amalgama e rende unitaria la scena con la giovane sposa che pensosa tiene tra le mani la chiave proibita [fig. 5] – come proibita è la mela colta da Eva sullo sfondo –, una scena costruita giustapponendo modalità compositive e citazioni dirette di opere notissime. Dietro alla protagonista che sta scendendo le scale si apre una sorta di finestra che lascia intravedere le fantesche di palazzo affaccendate nei lavori domestici. Quella sorta di finestra su una realtà altra – reale o fittizia – è una formula tipica dei cosiddetti *bodegones* spagnoli d'inizio Seicento, ripresa anche da Diego Velázquez in alcune opere giovanili (*La cena in Emmaus*, 1617, Dublino National Gallery of Ireland), mentre la giovane inserviente accovacciata sul baule aperto che ci volge le spalle è citazione diretta dalla *Venere di Urbino* di Tiziano (Uffizi, 1538). La scena della supplica è a mio avviso esemplata, per la posizione delle due figure principali, sulla *Consegna delle chiavi* che Pietro Perugino affrescò nella cappella Sistina tra il 1481 e il 1482, mentre l'interno vuole ricordare una ricca dimora fiorentina del Rinascimento così come si può vedere, ad esempio, nel



Fig. 5 Walter Crane, *La titubanza della giovane sposa*, da *The sleeping beauty picture book*, New York 1911 (Wikimedia Commons)



Fig. 6 A sinistra: Walter Crane, *La sposa supplica Barbablù*, *The sleeping beauty picture book*, New York 1911 (Wikimedia Commons). A destra: Hans Holbein, *Ritratto di Simon George*, 1535 circa, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut (Wikimedia Commons)



Fig. 7 Charles Hunt, *L'uccisione di Barbablù*, 1865, collezione privata (Public Domain)

riquadro con la *Nascita del Battista* dipinta da Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (1485-1490). Da ultimo, in questa raffinata sequenza di citazioni, non sfuggirà come il sembiante di Barbablù sia chiaramente ispirato alla ritrattistica di Hans Holbein il Giovane: si veda, ad esempio, il bel ritratto di *Simon George* del 1535 [fig. 6].

Nella traduzione in immagini della favola di Perrault, il *medium* del dipinto è decisamente quello meno utilizzato. Tra i pochi esemplari individuati, segnalo due tele di Charles Hunt (1803-1877), pittore vittoriano specializzato in scene di genere e incisore di cavalli e competizioni sportive (Hickman 2017). Nei due dipinti, databili al 1865 e passati all'asta da Sotheby's nel 2017,¹ Hunt rappresenta il *Matrimonio* e l'*Uccisione di Barbablù* [fig. 7] all'interno di spazi domestici abitati unicamente da bambini che stanno mettendo in scena la favola di Perrault. Tutti collaborano alla realizzazione della *mise en scène*: chi cuce gli abiti di scena, chi li stira, chi porge lo specchio a Barbablù che sbircia preoccupato il suo profilo crinito. Per terra si notano delle pagine strappate di un libro con delle illustrazioni, che tanto somigliano a un'edizione popolare della favola utilizzata per trarre ispirazione. Nella seconda scena, la giovane sposa liberata dal giogo mortale è ancora inginocchiata e in perfetto asse con la porta che lei stessa ha spalancato rivelando il terribile segreto del marito.

Infine, tra le varie declinazioni che la storia ha offerto agli artisti, c'è l'originalissima versione proposta dal grande artista americano Winslow Homer (1836-1910), pubblicata su *Harpers Weekly* del 1868 [fig. 8]. Nella pagina della diffusa rivista, più che raccontare la storia, si suggeriva come creare un gustoso siparietto per allietare amici e conoscenti nelle calde sere d'estate sulle note dell'opera *Barbe-bleue* di Offenbach. «The clever artist, Mr. Winslow Homer – si legge nell'*incipit* dell'articolo – has graphically illustrated a tableau of this sort representing *Blue Beard* and his wives, and one which is peculiarly attractive at this period, when the music of Offenbach's sparkling opera may be heard on every street corner». Sostanzialmente il *tableau vivant* si componeva di una prima scena in cui la giovane sposa aveva appena ricevuto la chiave – gigantesca – della stanza proibita; a quel punto il sipario si sarebbe sollevato mostrando le teste mozzate delle mogli precedenti appese per i capelli, interpretate da sette attrici il cui corpo era celato da un tendaggio da cui, appunto, fuoriusciva solo il capo.²

Bibliografia

K. ANDREA, 'Learning from "good pictures": Walter Crane's picture books and visual literacy', *Word & image*, 32, 4, October-December 2016, pp. 327-339.

L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.

Gustave Doré: l'imaginaire au pouvoir, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 18 febbraio-11 maggio 2014; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 13 giugno-14 settembre 2014), a cura di P. KAENEL, Parigi, Musée d'Orsay, 2014.

U. HEIDMANN, 'Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault', *Féeries*, 11, 2014, pp. 47-69.

J. HICKMAN, *The engravings of Charles and George Hunt, 1820-1880: racing, coaching, hunting, landscapes & caricatures*, edit-

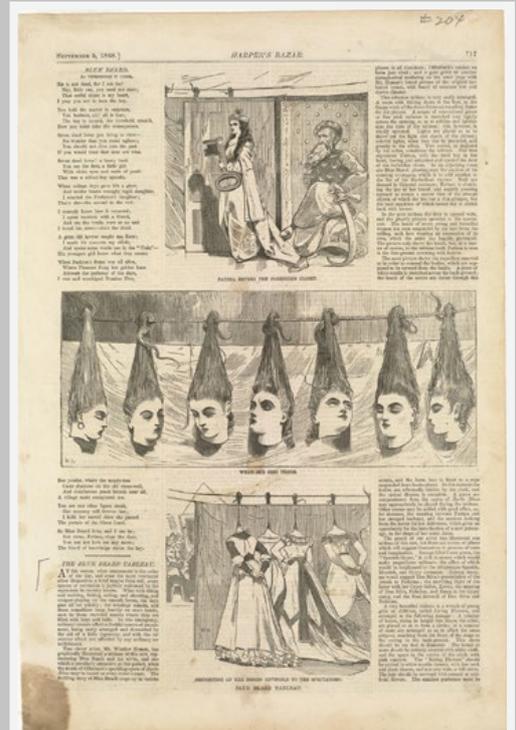


Fig. 8 Winslow Homer, *The Blue Beard Tableau*, 1868, Brooklyn Museum (Public Domain)



- ed and designed by H. Robertson, Norwich, Unicorn Press, 2017.
- L. MARIN, *Lectures traversières*, Paris, Édition Albin Michel, 1992.
- M. NIKOLAJEVA, *How picturebooks work*, London, Routledge, 2006.
- M. O'NEILL, *Walter Crane: the arts and crafts, painting, and politics, 1875-1890*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- J. SCHARCZ, *Ways of Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, Chicago, ALA, 1982.
- M. WOŹNIAK, 'Uno specchio deformante: le illustrazioni delle fiabe come lettura dell'altro', in B. RONCHETTI, M.A. SARACINO, F. TERRENATO (a cura di), *La lettura degli altri*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015, pp. 123-142.

¹ <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/european-art- n09648/lot.33.html#>.

² Ringrazio Laura Tosi per avermi segnalato che in una scena di *The Piano* (Jane Campion, 1993) viene riproposto questo stesso tableau vivant, probabilmente ispirato proprio alle vignette di Winslow Homer pubblicate su *Harpers Weekly*.



GALLERIA | BARBABLÙ

IL MITO AL CROCEVIA DELLE ARTI E DELLE LETTERATURE

2. Adattamenti e variazioni



2.1. Raul' sinjaja boroda di V. A. Žukovskij

di Francesca Romoli

Il racconto *La Barbe Bleue* di Ch. Perrault (1697, pp. 57-82) approdò in Russia nella seconda metà del XVIII secolo con la traduzione *Skazka o nektorom človeke s sinej borodoj* di L. Voinov (*Skazki o volšebnicach, s npravoučenijami*, 1768). Il soggetto si diffuse nei teatri dalla prima decade del XIX secolo per il tramite dell'opera comica *Raoul Barbe-Bleue* di M.-J. Sedaine e A. Grétry (messa per la prima volta in scena a Parigi nel 1789), che fu rappresentata a San Pietroburgo nel 1815, 1817 e 1821, e variamente arrangiata sulle scene (cfr. Arapov 1861, pp. 235, 253, 310).¹ Il tema fu riacquisito dalla tradizione folclorica a partire dagli anni Venti del XIX secolo, con la comparsa, fra gli altri, dell'adattamento *Raul' sinjaja boroda* di V. A. Žukovskij (*Detskie skazki*, 1826; Žukovskij 2016, pp. 99-106). La versione favolistica conobbe nuova fortuna negli anni Sessanta del XIX secolo, quando A.P. Zontag (Juškova) fece ristampare a suo nome, con il titolo *Volšebnye skazki dlja detej pervogo vozrasta* (1862, 1867), la raccolta di Žukovskij, l'editore francese J. Hetzel commissionò a I.S. Turgenev la realizzazione dell'opera *Volšebnye skazki Perro* illustrata da G. Doré (1866), e il racconto di Perrault fu nuovamente edito in forma non adattata (1868). Il volume di Zontag fu ristampato ancora nel 1871. Un'ulteriore versione russa non adattata comparve nel 1894.

Pressappoco coeva alla ricezione teatrale di Barbablù in Russia fu l'uscita a Berlino della prima raccolta *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli J. L. e W. K. Grimm (1812-1815), al cui interno il racconto di Perrault è restituito dalla fiaba *Blaubart* (Grimm 1812, pp. 285-289). Della circolazione di questa raccolta nel *milieu* intellettuale russo reca testimonianza indiretta la mediazione esercitata da *Blaubart* nell'acquisizione del soggetto di Barbablù da parte dei poeti romantici. Si pensi, per esempio, ad A. S. Puškin, che vi derivò la ballata *Ženich* (1825, 1827; cfr. Puškin 1977, p. 434).

Questo contributo offre in sintesi i risultati di un'indagine che ha avuto l'obiettivo di definire le modalità e la finalità dell'adattamento *Raul' sinjaja boroda* di Žukovskij e avviare la verifica delle sue fonti. Allo stato attuale della ricerca, fra le fonti dell'opera si annoverano, oltre a *La Barbe Bleue* di Perrault, *Raoul Barbe-Bleue* di Sedaine e Grétry e *Blaubart* dei fratelli Grimm (cfr. Eleonskaja 1913 e Berezkina 2016, pp. 661-668, anche in riferimento al rapporto fra le raccolte di Žukovskij, Perrault e dei Grimm). L'indagine è stata circoscritta all'ambito del folclore e condotta con metodo comparativo tenendo conto della morfologia descritta da V. J. Propp (1928). Per valutare il testo di Žukovskij (d'ora in poi versione russa) sono stati presi a termine di confronto il racconto di Perrault (d'ora in poi originale), la fiaba dei Grimm (d'ora in poi versione tedesca) e più in generale la tradizione favolistica russa documentata nella raccolta di A. N. Afanas'ev (1984-1985).

La versione russa narra di un'eroina, Izora, che vive in una casupola nel bosco con il padre, i tre fratelli e la sorella maggiore, Lora (situazione iniziale). Raul' dalla barba blu, uomo ricco e dall'aspetto severo, chiede e ottiene di poterla sposare (parte preparatoria) [fig. 1]. Celebrate le nozze, Izora prende congedo e accordi con i fratelli e si trasferisce nel castello di Raul' insieme alla sorella (esordio: danneggiamento, definizione degli aiutanti). Dopo un mese accade che Raul' debba allontanarsi da casa. Consegna allora il castello con tutte le sue chiavi e le sue ricchezze alla moglie, proibendole, pena la morte, l'accesso a un unico locale, la segreta, e se ne va (azione: ingiunzione del divieto, allontanamento)

[fig. 2]. Trascorsi tre giorni Izora si introduce fatalmente nel locale proibito, rinvenendovi i corpi delle prime tre mogli di Raul' (violazione del divieto, smascheramento). Al suo ritorno, il giorno a venire, Raul' scopre l'infedeltà della moglie, che condanna a morte, concedendole un'ora per prendere commiato dal mondo (manifestazione della violazione del divieto, punizione). Ritiratasi nella torre del castello con la sorella, che si erge a vedetta, Izora attende che i fratelli le vadano in soccorso. A un attimo dall'esecuzione i fratelli irrompono nel castello, si scagliano su Raul' uccidendolo e serrano il suo corpo nella segreta, che nessuno riaprirà più (intervento degli aiutanti, lotta e vittoria sul cattivo). Finalmente libera, Izora torna a vivere felice con il padre e i fratelli (epilogo).

Valutando l'assetto della versione russa nel confronto con l'originale, si apprezza una prima serie di variazioni morfologiche tese a regolarizzarne l'intreccio. Alcune di queste sono comuni alla versione tedesca. Le due versioni condividono, per esempio, la descrizione della famiglia di origine dell'eroina, che definisce la situazione iniziale; il patto di solidarietà stretto con i fratelli, che formalizza il loro ruolo di aiutanti; la variazione dell'epilogo, con il ritorno dell'eroina alla casa paterna che compensa, bilanciandolo, il trasferimento iniziale; l'assenza della morale finale, che concorre a ridefinire lo scopo della narrazione. La versione russa mostra inoltre variazioni morfologiche autonome da quella tedesca, ugualmente dirette a regolarizzare l'intreccio dell'originale. Sono tali, per esempio, l'annuncio delle avvenute nozze, che demarca l'esordio; la notizia del trasferimento della sorella, che ne legittima il ruolo nell'azione; l'identificazione della causa della morte delle prime tre mogli del cattivo con la violazione del divieto di introdursi nella segreta, che sostanzia la minaccia di morte all'eroina e anticipa l'epilogo; la notizia della definitiva inaccessibilità della segreta, che afferma l'attuazione della giusta punizione e il trionfo della giustizia.

Una seconda serie di variazioni relative all'ambientazione, alle dinamiche sociali, agli oggetti, alla simbologia dei loro materiali e alla simbologia *tout court* distingue la versione russa dall'originale, caratterizzandola nel segno della tradizione. Fra gli elementi *lato sensu* tradizionali, che la versione russa condivide con quella tedesca, si possono ricordare l'ambientazione nel bosco e la presenza in famiglia di tre figli maschi. Si connotano invece in senso piuttosto locale, fra gli altri, la scelta intenzionale della figlia minore, che richiama l'istituto del minorasco, una prassi sociale residuale storicamente documentata in area slava (cfr. Gasparini 2010, II, pp. 253-275), e la connotazione negativa del materiale della porta della segreta, il ferro, che nella tradizione slava si oppone alla sacra-

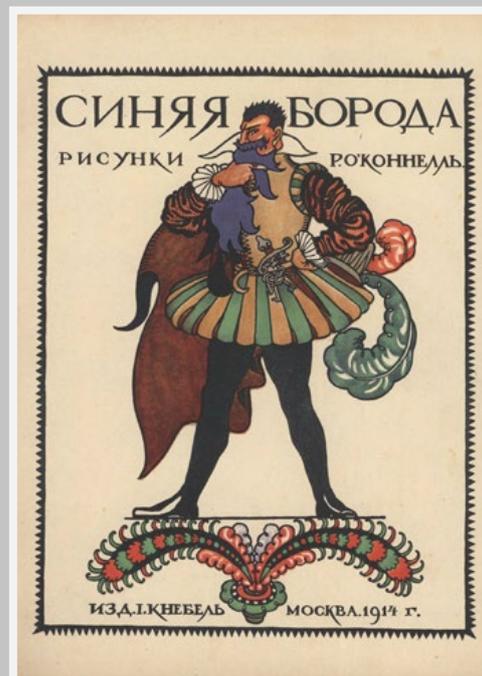


Fig. 1. [Barbablù]. Illustrazione di R. O'Konnell' a *Sinjaja boroda* (Moskva, I. Knebel', 1914 [p. 1])



Fig. 2. [La consegna delle chiavi]. Illustrazione di R. O'Konnell' a *Sinjaja boroda* (Moskva, I. Knebel', 1914 [p. 4])



lità del legno connessa a un probabile dendrismo delle origini (cfr. *ivi*, III, pp. 493-511).

Rispetto all'originale, le versioni russa e tedesca si caratterizzano inoltre per la diversa percezione della responsabilità dell'azione. Nella versione russa, infatti, una terza serie di variazioni amplifica la dimensione drammatizzata e interiorizzata propria della versione tedesca, scardinando l'idea della libera scelta e della piena responsabilità dell'eroina per la sua sorte sulla quale si fondano i motivi, centrali nell'originale, della cupidigia e della curiosità punite, per asserire piuttosto l'ineluttabilità del destino. Rientrano nel novero di queste variazioni, per esempio, il timore che l'eroina nutre verso il promesso sposo e confida ai fratelli, la sua melanconia e il presagio sulla fine della felicità matrimoniale, la dimensione di solitudine che la avvolge dopo la partenza del marito, il suo crescente stato di agitazione interiore e la presenza che sembra muoversi alle sue spalle quando si avvicina alla porta proibita.

In conclusione, l'adattamento di Žukovskij è l'esito di una strategia traduttorio-compositiva che acquisisce l'originale perraultiano alla tradizione favolistica russa. La vicenda, innescata da un danneggiamento a opera del cattivo, tende infatti alla risoluzione della mancanza derivante da tale danneggiamento sviluppandosi come divieto all'eroina, violazione del divieto, smascheramento del cattivo, punizione dell'eroina, intervento degli aiutanti, lotta e vittoria sul cattivo, ripristino della situazione iniziale. In questo processo la mediazione di *Blaubart* dei fratelli Grimm è acclarata: la versione russa ne condivide la regolarità morfologica, che perfeziona, gli adattamenti nel segno della tradizione, che connota in senso locale, e la dimensione drammatizzata e interiorizzata, che amplifica.

L'adattamento di Žukovskij si caratterizza inoltre sia per la presenza di elementi condivisi con l'originale perraultiano assenti dalla versione tedesca (la figura della sorella, i dettagli del passaggio della mandria che precede l'arrivo dei fratelli e dell'oscurità che investe l'eroina all'ingresso della segreta), sia per la presenza di elementi apparentemente autonomi. Fra questi si possono menzionare, per esempio, i nomi propri del cattivo e dell'eroina, Raul' e Izora, e la variazione del nome della sorella da Anna in Lora. I nomi Raul', Izora e Lora sono già stati messi in relazione con la commedia di Sedaine e Grétry (cfr. Eleonskaja 1913, pp. 164-165; Berezkina 2016, p. 664), che di fatto, però, conferma soltanto Raul' e Izora. La verifica delle fonti nell'ambito del teatro, e più in generale l'indagine circa la possibile incidenza sull'adattamento di Žukovskij di fonti e forme intermedie ulteriori e condivise, ovvero di un suo ruolo di fonte verso altre forme artistiche, apre necessariamente alla prospettiva di future ricerche.

Bibliografia

- A. N. AFANAS'EV, *Narodnye russkie skazki v trech tomach*, a cura di L.G. Barag, N.V. Novikov, Moskva, Nauka, 1984-1985.
- P. ARAPOV, *Letopis' russkogo teatra*, Sankt-Peterburg, Tipografija N. Tiblena i K., 1861.
- S. BEREZKINA, 'Detskie skazki [Primečanija]' in V. A. ŽUKOVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinienij pisem*, XI/1. *Proza 1810-1840-ch godov*, a cura di A.S. Januškevič, Moskva, Izdatel'skij Dom JaSK, 2016, pp. 661-668.
- E. ELEONSKAJA, 'Žukovskij – perevodčik skazok', *Russkij filologičeskij vestnik*, LXX/1, 1913/3, pp. 161-170.
- E. GASPARINI, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, I-III, Firenze, FUP (Biblioteca di Studi Slavistici, 12), 2010 (ed. or. *Il matriarcato slavo*, Firenze, Sansoni, 1973; 'Finni e Slavi', *Annali dell'Istituto Orientale. Sezione slava*, I, 1958, pp. 77-105).



- J. L. GRIMM, W. K. GRIMM, *Kinder- und Hausmärchen*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1812.
- CH. PERRAULT, *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, Paris, Claude Barbin, 1997.
- V. J. PROPP, *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia (Voprosy poëtiki, 12), 1928.
- A. S. PUŠKIN, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, IV. *Poëmy, Skazki*, a cura di B.V. Tomaševskij, Leningrad, Nauka, 1977⁴.
- V. A. ŽUKOVSKIJ, 'Detskie skazki', in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, XI/1. *Proza 1810-1840-ch godov*, a cura di A.S. Januškevič, Moskva, Izdatel'skij Dom JaSK, 2016, pp. 87-99 (ed. or. *Detskij Sobesednik*, 1826/2, pp. 95-124).

¹ Per gli arrangiamenti ottocenteschi dell'opera di Sedaine e Grétry in Russia si rimanda al contributo di Alessandro Cifariello in questa galleria.



2.2. 'É mesmo azul?' Tracce di Barbablù in area lusofona

di Valeria Tocco

Le ricerche sulla presenza di Barbablù in area lusofona compiute fino a questo momento non hanno dato un esito molto incoraggiante. In effetti, nonostante il tema del marito violento sia più volte visitato, dalle prime testimonianze poetiche galego-portoghesi fino all'attualità, la letteratura lusofona colta e popolare ha fatto raramente ricorso alla figura di Barbablù in modo diretto, cioè con questo nome e con questa caratteristica, preferendo attingere a tradizioni considerate parallele dalla critica e non proponendo riscritture particolarmente significative. Ho potuto registrare qualche riferimento intertestuale, tra cui, per esempio, quello del pluripremiato romanziere António Lobo Antunes, il quale, nel titolo del suo ventinovesimo romanzo, *A última porta antes da noite* (2018), rimanda all'opera *Il castello del principe Barbablù* di Béla Bartók e Béla Balázs via George Steiner. Lobo Antunes aveva già usato il motivo 'barbabluesco' dell'infrazione del divieto di varcare la soglia nel suo quattordicesimo romanzo *Não entres tão depressa nesta noite escura* (2000), nel quale la protagonista trasgredisce al divieto di entrare in soffitta, venendo così a conoscenza dei segreti del padre moribondo. Più diretto riferimento a Barbablù è, invece, il microracconto della scrittrice italo-brasiliana Marina Colasanti *De um certo tom azulado* (in *Contos de amor rasgado*, 1986), nel quale, tuttavia, il ribaltamento comico della conclusione disinnescia il potenziale terrifico del marito uxoricida (dietro la porta segreta vi sono le ex-mogli che attendono l'ultima consorte per una partita di burraco).

Comunque sia, la tradizione di Barbablù nel mondo lusofono si dipana tra tardive traduzioni di Perrault, tempestive traduzioni dei racconti dei fratelli Grimm (Cortez 2001), e alcuni testi popolari autoctoni. Sebbene esistano testimonianze sulla circolazione delle fiabe di Perrault coeve al tempo dell'elaborazione della raccolta (1697), la prima traduzione fu data alle stampe solo nel 1898. I racconti dei Grimm, invece, iniziano a circolare in lingua portoghese nel 1837, in versioni vergate attraverso il francese. La storia del terribile 'ammazzamogli' nelle sue diverse riproposizioni era dunque nota e godette, nel corso del tempo, di numerose versioni e riproposizioni (Silva Bárbara 2014). Se ci concentriamo sul periodo di maggior fortuna della storia del tremendo marito, possiamo facilmente annoverare il Portogallo tra i paesi di accoglimento entusiasta delle riproposizioni finanche teatrali e musicali del tema. I più brillanti esponenti della cosiddetta 'Generazione del 70', Eça de Queirós e Antero de Quental, dichiarano a più riprese e su varie testate il loro apprezzamento per l'opera di Offenbach, tradotta e rappresentata anche a Lisbona tra il 1868 e il 1869 (Vieira de Carvalho 2000). Nei repertori delle rappresentazioni teatrali troviamo, inoltre, numerosissimi titoli che rimandano alla ricca tradizione franco-tedesca della fiaba e ad adattamenti che la collocano in uno scenario tutto portoghese, come, tra le altre, *Barba Azul e a grã duquesa em Cacilhas* (1869) di José Quintino Travasso Lopes, o, ancora, la *pièce* di uno dei più noti autori di teatro umoristico nel Portogallo di primo Novecento: *A sogra de Barba Azul* (1927) di André Brun [fig. 1].

Nel ricco sostrato della cultura folclorica si nota che, tanto in Portogallo quanto in Brasile, non solo troviamo alcune riproposizioni della fiaba di Perrault o dei Grimm, ma verificiamo l'esistenza di leggende che riprendono in parte i motivi centrali di entrambe le versioni. Nella raccolta di racconti popolari portoghesi *Contos populares portugueses* (1879) di Adolfo Coelho troviamo il racconto *O colhereiro*, che, con *A mão do finado*, cata-

logato tra i *Contos tradicionais do povo português* da Teófilo Braga nel 1883, e altre narrazioni congeneri, appartiene a quello che è stato definito ‘Ciclo di Barbablù’: entrambe le versioni, fertilizzando il suolo creativo portoghese, fungeranno in seguito da ipotesto a racconti dei grandi nomi della prosa della prima metà del Novecento, come, fra molti altri, Aquilino Ribeiro [fig. 2] (Špánková 2017).

In *O colhereiro* la curiosità ‘che costa cara’ non è soltanto femminile: anzi, è il padre delle tre figlie che per primo pecca di curiosità mettendo nei guai se stesso e soprattutto le figlie. Dopo un avvio originale (un intagliatore di cucchiari, nel bosco, trova un buco in un albero e non resiste alla tentazione di sapere cosa nasconde: vi trova il ricchissimo palazzo di un *mouro encantado*),¹ la narrazione segue la versione della fiaba dei Grimm, tradizionalmente collegata al tema del Barbablù, dal titolo *Il falso uccello e lo sposo stregone* (sebbene sia presente solo la chiave, e non l’uovo, come oggetto rivelatore dell’infrazione, e il teschio agghindato sia sostituito da un fantoccio di paglia). Il salvataggio delle sorelle da parte della più giovane avviene in modo ancor più ‘frankensteiniano’ rispetto alla fiaba dei Grimm, con la ragazza che non solo mette insieme i pezzi delle sorelle ma li irrorra pure del loro sangue ancora caldo, conservato dal *mouro* in boccette, infondendo loro di nuovo la vita. Il *mouro encantado* nella sua funzione può essere avvicinato al diavolo della versione italiana *Naso d’argento*, con cui *O colhereiro* ha più di un elemento in comune.

Le altre versioni del ‘Ciclo di Barbablù’, invece, si allontanano in parte sia dalla versione Grimm sia da quella Perrault, includendo tutta una serie di motivi che appartengono ad altre narrazioni (le sorelle vanitose, le mele avvelenate, il principe prigioniero, etc.). In queste l’asse si sposta dal divieto/infrazione del divieto, e dalla condanna della curiosità femminile, patente di Perrault, alla rivendicazione dell’intelligenza dei deboli contro l’arroganza dei potenti e al tema della vendetta, motivo invero caratteristico della letteratura popolare. Protagonista di *A mão do finado* è, in effetti, la figlia più giovane del ricco mercante vedovo, la quale – prudente, diligente e sospettosa – riesce a sventare il furto in casa propria, mutilando il ladro per sempre. Il ladro, covando rancore e architettando la sua vendetta, punisce trasversalmente la giovane *sabida*, sposando e assassinando le sorelle di questa. In questa tradizione il motivo della ‘stanza proibita’ diventa accessorio, aggiuntivo e non strutturale. La storia, infatti, prosegue includendo questo motivo in modo poco organico. Ma sarà sempre il sospetto, la prudenza e la lungimiranza della giovane donna a far sì che il piano criminale ordito sia sventato e che, finalmente, il ladro assassino sia giustiziato.

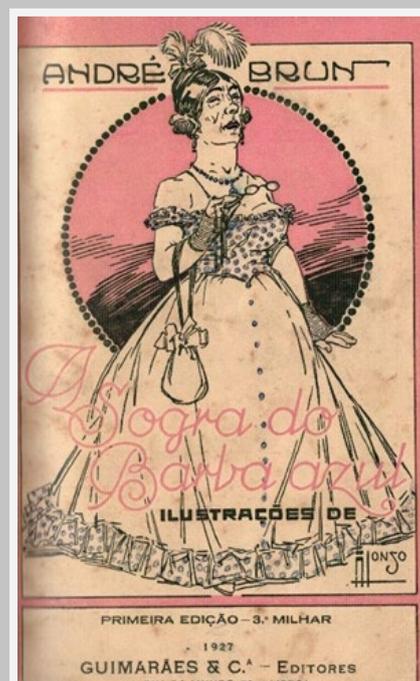


Fig. 1: André Brun, *A sogra de Barba Azul*, Lisboa, Guimarães Editores, 1927.



Fig. 2: Il castagno incantato del bosco di Maragaça. Illustrazione alla versione *O colhereiro da Benfeita*, <<http://www.benfeita.net/colhereiro.htm>>.

In questa tradizione, dunque, la curiosità non è condannata. È invece condannata l’arroganza, la leggerezza e la vanità delle donne: le sorelle più grandi, infatti, non danno ascolto né al padre né alla piccola, e ne pagano le conseguenze con la vita – la più giovane non le salva. Anche il desiderio di vendetta è un motivo dominante nel racconto portoghese: ma non è la vendetta della donna riguardo alla morte delle sue sorelle, bensì quella più primordiale, tutta ‘maschile’, dettata dal rancore e dall’onore perduto, mentre è esaltato il coraggio e l’intraprendenza della donna, nella più complessa tradizione della cosiddetta *Maria Sabida* (o della *Donzela Teodora*).

Se passiamo dall’ambito popolare europeo a quello brasiliano, troviamo che la figura di Barbablù soffre un processo sia di sedimentazione sia di ribaltamento. Come era da aspettarsi, anche in Brasile, a fine Ottocento, si traducono le più note fiabe tramandate dalla tradizione europea (Perrault, Grimm) e si cominciano a raccogliere racconti della tradizione orale autoctona. Capostipite di tali raccolte sono i *Contos da Carochinha* (1894) di Figueiredo Pimentel, volume nel quale, appunto, si trova anche Barbablù (Damasceno Teixeira Barbosa 2009). Le versioni della fiaba conosciute in Brasile non erano solo quelle della tradizione favolistica franco-tedesca, ma dovettero essere note anche le reinterpretazioni di Maeterlinck e Anatole France. Infatti, presto in Brasile Barbablù è sottoposto a un doppio riuso che presuppone il rovesciamento dell’intreccio e di tutti i principali personaggi: a livello popolare, di *literatura de cordel*, si assiste all’intensificazione dell’aspetto negativo di Barbablù, corroborato dalle notizie di cronaca (come per esempio, nel *folheto* intitolato *Barba Azul da França. O homem que matava por prazer*, 1946, elaborato sulla figura storica del medico francese Marcel Petiot, 1897-1946) [fig. 3]; mentre nella letteratura colta per l’infanzia è preferita la parodizzazione della figura convenzionale. Entrambi i processi presuppongono una radicata conoscenza della figura di Barbablù.

Lasciando da parte la tradizione di *cordel* e tornando alla letteratura per l’infanzia, ci si imbatte in Monteiro Lobato, il quale, nel racconto *Barba Azul* (in *Negrinha*, 1922) rivisita ironicamente la vicenda allora d’attualità di Henri Landru e, nella sezione *Cara de coruja* (in *Reinações de Narizinho*, 1931), parodizza i personaggi delle fiabe europee tradizionali stabilendo con il personaggio Narizinho e il luogo dove tutto è possibile (il *sítio do Pica*



Fig. 3: Frontespizio del *folheto* *Barba Azul da França*, 1946.

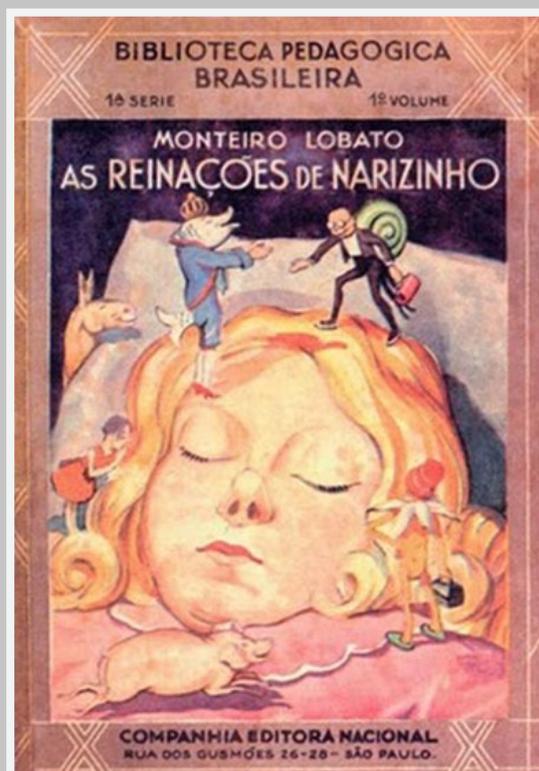


Fig. 4: Monteiro Lobato, *Reinações de Narizinho*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1931.



Pau Amarelo) un mondo delle fiabe che, 'antropofagicamente', riusa la tradizione europea facendosene beffe [fig. 4].

Queste sono le tracce trovate finora in area lusofona in attesa di essere approfondite per rispondere alla domanda del titolo: *é mesmo azul?*

Bibliografia

M.T. CORTEZ, *Os Contos de Grimm em Portugal. Estudo da recepção dos Kinder-und Hausmärchen entre 1837 e 1910*, Coimbra, Livraria Minerva - Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos - Universidade de Aveiro, 2001.

M.E. DA SILVA BÁRBARA, *Os contos de Perrault em Portugal no Estado Novo*, Tese de Doutoramento em Letras, área de Estudos de Tradução, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2014.

Â. M. DAMASCENO TEIXEIRA BARBOSA, 'Antigos contos, novas histórias na literatura infantil brasileira', *Revista Travessia*, 3, 3, 2009, pp. 11-22.

S. ŠPÁNKOVÁ, 'O imaginário popular no conto "Os Senhores de Montalvo" de Aquilino Ribeiro', *Svět literatury – Časopis pro novodobé literatury*, 2017, pp. 80-91.

M. VIEIRA DE CARVALHO, 'A cultura músico-teatral na crónica e na ficção queirosiana. Pistas para a definição de um perfil estético', *Revista Camões*, 9-10, 2000, pp. 114-126.

¹ Ricordo che la figura del *mouro encantado* discende più dalla tradizione celtica che araba. *Mouro* (e il suo *pendant* femminile *moura*) rimanda alla radice **mrwo*> **marwo* (morto) o 'mahra' e 'mahr' (spirito) e solo in seguito si sarà sovrapposto al *mouro* derivato da *maurus*. Comunque sia, nella tradizione il *mouro* o la *moura encantada* sono assimilati al diavolo.



2.3. *E la sua barba è sempre più blu...*

Riscritture e adattamenti in ambito francofono

di Barbara Sommovigo

Ho sempre pensato che la storia di Barbablù appartenesse alle favole dell'infanzia di ognuno di noi così come *Cappuccetto Rosso*, *Il gatto con gli stivali* o *Cenerentola* – solo per citare alcuni titoli della stessa raccolta. Ma sbagliavo. Da una piccola indagine condotta tra i miei studenti (in una fascia di età compresa tra i 19 e i 25 anni) ho scoperto che questa storia non si racconta più. Molti non ne hanno mai sentito parlare, pochi l'hanno letta, solo qualcuno ne ha un'idea, vaga. Certo, occorrerebbe effettuare l'indagine su un campione più rappresentativo, tuttavia credo sia plausibile affermare che si tratta di una storia che non si racconta più, che non si legge più. Resta da capire il motivo: forse perché Disney non l'ha mai riproposta? Ciò nonostante, la storia di Barbablù è ben lontana dall'oblio.

All'inizio di questo lavoro mi sono messa sulle tracce di Barbablù, cercando di ricostruire i suoi passi, trovare i segni tangibili, gli indizi disseminati da questa vicenda. Un'indagine di tipo scientifico da condurre, ovviamente, sui cataloghi bibliografici. Infatti, rinviare in maniera esplicita al titolo di un testo non è solo un modo scientificamente condivisibile per citare una fonte, ma è anche un modo per capire se e come – con l'andar del tempo – un dato discorso continua, cambia, si trasforma, forse si aggiusta.

I primi criteri della ricerca sono stati l'ambito linguistico – francofono – e l'arco temporale – dai *Contes* di Perrault (1697) alla messa in scena di *Les Femmes de Barbe-Bleue* (2017). L'obiettivo era quello di tratteggiare il percorso seguito dal personaggio di Barbablù ma anche di individuare in quale maniera, a un pubblico sempre diverso, la storia di Barbablù è stata ripresentata di volta in volta. Come si può ben immaginare, in questa seconda fase dell'indagine gli indizi ci hanno portato ben oltre i confini dello spazio francofono (basti pensare alle traduzioni). La ricerca – condotta utilizzando il motore di ricerca della KIT-Bibliothek, che comprende un importante numero di biblioteche nazionali europee ed extraeuropee – è stata interessante e fruttuosa, tanto che abbiamo deciso di costituire un catalogo bibliografico *open access* tutto dedicato a Barbablù,¹ in cui ad oggi sono state catalogate 616 edizioni francesi e 373 in altre lingue [fig. 1].

1. *La Barbe bleüe: variazioni sul tema*

Come afferma Giovanni Macchia, «nelle grandi civiltà un fatto letterario non resta fenomeno isolato. È un prodotto di cultura che vive grazie alla società a cui è destinato. I *Contes de ma mère l'Oye* di Charles Perrault [...] sono meritatamente tra i più famosi di un tal genere di letteratura» (Macchia 2000, p. 981).

E così Charles Perrault (1628-1703), illustre accademico di Francia, capofila dei *Moderne* nella *Querelle des Anciens et des Modernes* della fine del XVII secolo, deve la sua intramontabile fama alla trascrizione dei racconti della tradizione orale francese nella raccolta dal titolo *Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez* pubblicata nel 1697 (Perrault 1697). Nella famosa raccolta, oltre alla storia di Barbablù troviamo *La belle au bois dormant*, *Le petit chaperon rouge*, *Le Maître Chat ou Le Chat botté*, *Les Fées*, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, *Riquet à la Houppe*, *Le Petit Poucet*. Ricordiamo che l'edizione

non porta la firma di Perrault, e che il Privilège du Roi è concesso a Pierre Darmancour, figlio di Charles Perrault.

La storia di Barbablù è assai breve, il tono leggero e una lieve ironia sembrano permeare tutta la narrazione. E tuttavia il racconto di Perrault riesce a mettere in evidenza alcuni elementi strutturali fondamentali, proprio quelli che serviranno da punto di partenza alle successive riletture e narrazioni. In questa 'metamorfosi vitale' che rappresenta la riscrittura sono quindi proprio questi elementi strutturali a essere sottoposti ad una sorta di 'torsione' continua (Mattazzi 2019). La struttura da un lato rivela la sua irriducibilità, dall'altro annuncia la morte nella trasformazione (e quindi in una nuova vita).

Gli elementi strutturali essenziali del testo-fonte sono facilmente riconoscibili: un protagonista maschile di una ferocia estrema e gratuita (il marito/orco); una protagonista femminile giovane e inesperta (la moglie); la camera dei segreti (proibita); un divieto e la sua trasgressione (obbedienza e disobbedienza).

Per questa rapida analisi ci concentreremo su tre testi, relativamente vicini fra loro nel tempo, ma assai diversi nella modalità di riproposizione. Un romanzo: *Barbe bleue* di Amélie Nothomb (2012); un racconto: *Mes Contes de Perrault* di Tahar Ben Jelloun (2014); una rappresentazione teatrale: *Les Femmes de Barbe-Bleue* di Lisa Guez (2017).

2. Titolo e ambientazione

I tre testi si collocano inequivocabilmente nella scia della tradizione creata dai *Contes* di Perrault: il riferimento è esplicito sin dal titolo. Il lettore sa (o pensa di sapere) cosa lo aspetta. Tuttavia *Les Femmes de Barbe-Bleue* sposta l'attenzione dal protagonista alle sue mogli o donne, poiché in francese *femme* può avere entrambi i significati.

Dal punto di vista dell'ambientazione ogni testo rappresenta un *décalage* rispetto al testo-fonte. Se il testo di Nothomb e quello di Guez sono di ambientazione contemporanea (automobili, cellulari), quello di Ben Jelloun è trasposto in un altrove sia temporale che spaziale, e questo corrisponde all'intenzione dell'autore di porre i suoi *Contes* nella scia delle *Mille e una Notte* [fig. 2].

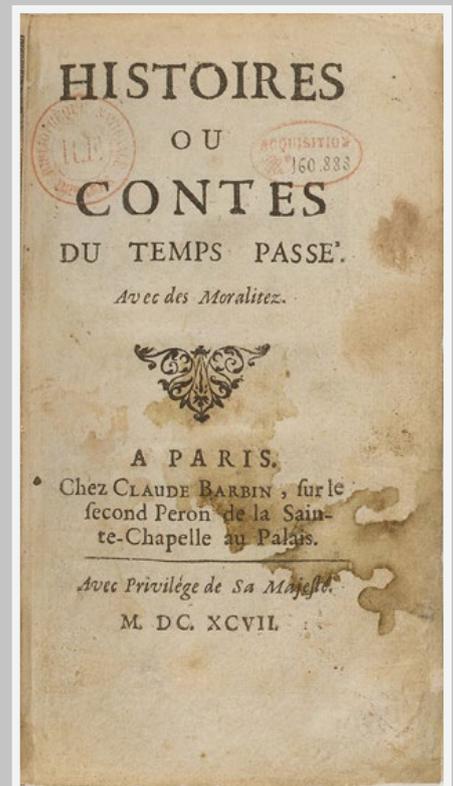


Fig. 1: Contes-frontes, 1697.

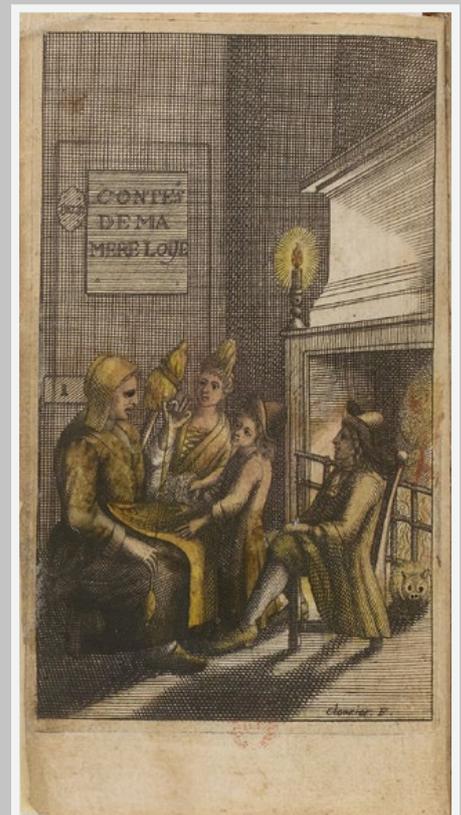


Fig. 2: Contes-illustration, 1697.

3. Personaggi

Nel testo di Perrault i personaggi sono pochi e appena tratteggiati: Barbablù e la sua giovane sposa, la madre, la sorella (Anne) e i fratelli della giovane sposa.

Nothomb modifica i nomi dei personaggi e ne varia il numero. Il protagonista don Elmirio Nibal y Milcar «avait l'air d'un dépressif profond, le regard éteint et la voix épuisée». Ogni riferimento a Barbablù viene meno. Anche i contorni del personaggio femminile sono più nitidi – non più una *cadette*, una ragazza da marito, bensì Saturnine, un nome con un marcato tratto distintivo di tipo maschile che conferisce alla donna una forte personalità.

I personaggi di Ben Jelloun sono numerosi e ben tratteggiati, solo l'uomo (il protagonista) e sua madre non hanno un nome proprio. L'uomo è molto ricco ma rozzo e ignorante – «il avait tout juste appris à lire et à écrire» – e trascorre una lunga siesta pomeridiana con fanciulle in carne e sottomesse procurategli dal tuttofare Amar presso famiglie disagiate in cambio di denaro, mentre Bahija è una donna dell'harem di Moulay, padre dell'uomo.

Anche Guez attribuisce un nome alle protagoniste: quello delle attrici che le interpretano. È importante sottolineare che anche il personaggio maschile viene interpretato da una delle mogli di Barbablù, indicata come «Valentine-Barbe-bleue».

Ogni testo ricrea un microcosmo diverso, di conseguenza anche la natura del rapporto tra i due personaggi principali risulta differente. Se in Perrault la relazione è basata sulla sessualità (contratto di matrimonio) e in Nothomb sull'economia (contratto di affitto), in Ben Jelloun è basata sia sulla sessualità (contratto di matrimonio) sia sull'economia (condizioni economiche disagiate), mentre per Guez è fondata sì sulla sessualità, ma intesa come rapporto tra desiderio e forza anziché come contratto.

4. La camera proibita

L'elemento della camera proibita resta centrale: Nothomb e Ben Jelloun presentano le due varianti che più si distaccano dalla fonte. In Nothomb la camera proibita diventa la camera oscura di don Elmiro, appassionato di fotografia: un luogo in cui è proibito entrare benché non sia chiuso a chiave. In Ben Jelloun è la sposa ad aprire la porta ma non da sola: con lei ci sono Bahija ma anche la madre, la sorella e tutte le amiche che erano al castello approfittando dell'assenza dell'uomo. Così tutte scoprono i cadaveri delle donne con le quali l'uomo aveva tentato inutilmente, data la sua impotenza, di avere un rapporto sessuale.

5. Il finale

Il finale resta invariato: Barbablù muore. Per mano di Saturnine che riesce a rinchiuderlo nella camera oscura (Nothomb) o decapitato dopo aver subito un regolare

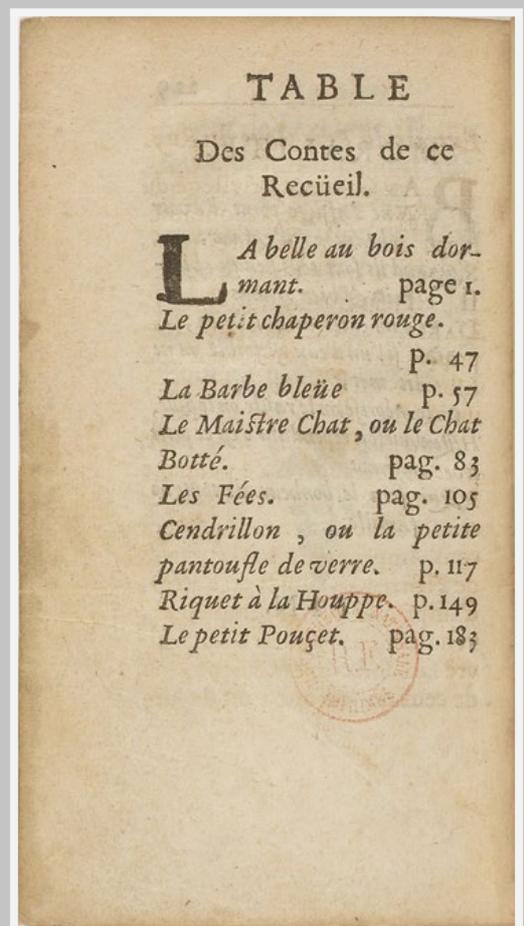


Fig. 3: Contes-table, 1697.



processo (Ben Jelloun). La prospettiva che propone Guez è diversa: le mogli morte raccontano la storia e Barbablù muore nel racconto dell'unica moglie sopravvissuta [fig. 3].

Da questo breve percorso possiamo avanzare l'ipotesi che con Barbablù la pluralità degli approcci artistici venga naturalmente agevolata anche (o proprio) per il fatto che la tipologia testuale della storia raccontata è di per sé incerta: non un vero e proprio *conte de fée* – non ci sono né fate, né, fatta eccezione per la chiave, elementi del meraviglioso – e neppure un *conte traditionnel*, a differenza di altre storie della raccolta. Nel tempo la ripresa (riscrittura, adattamento, rilettura, etc.) della storia di Barbablù sembra collocarsi nella linea di quei creatori/artisti che trovano nel racconto tradizionale una materia sempre viva, ancora pulsante. Così ogni lettura e ogni rilettura si trasformano in riscrittura, divenendo un progetto a sé capace di aggiungere al mosaico dell'opera originaria un tassello nuovo, una luce nuova, una sorta di aggiornamento (nel senso di *upgrade*) in grado di collocare la storia in una contemporaneità sempre diversa ma costantemente attuale. Una 'modernizzazione' che la trasforma in uno strumento capace di interrogare l'epoca presente.

Bibliografia

T. BEN JELLOUN, *Mes Contes de Perrault*, Paris, Seuil, 2014.

L. GUEZ, *Les Femmes de Barbe-Bleue*, Paris, Éditions l'Œil du Prince, 2017.

G. MACCHIA [1970], *La letteratura francese*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2000.

I. MATTAZZI, 'Barbe Bleue entre Charles Perrault et Amélie Nothomb. La réécriture littéraire comme miroir du monde sensible', *Féeries*, 15, 2018, <<http://journals.openedition.org/feeries/1449>>.

A. NOTHOMB, *Barbe bleue*, Paris, Albin Michel, 2012.

KIT-Bibliothek Karlsruhe Virtual Catalog, <<https://kvk.bibliothek.kit.edu/index.html?kataloge=BNE&kataloge=REBIUN&lang=en&digitalOnly=0&embedFulltitle=0&newTab=0>>.

CH. PERRAULT, *Histoires, ou contes du temps passé, avec des moralitez*, Paris, C. Barbin, 1697.

¹ Ringrazio Marco Firenzuoli e Cristina Santonocito che hanno dedicato il loro tirocinio alla costruzione del catalogo.



GALLERIA | BARBABLÙ

IL MITO AL CROCEVIA DELLE ARTI E DELLE LETTERATURE

**3. Barbablù sulla scena: opera, dramma,
balletto**



3.1. Intertestualità nella tradizione russa del balletto *Sinjaja boroda* (*Barbablù*) di Alessandro Cifariello

Nella cultura della Russia, a partire dalla traduzione del 1768, la tradizione di *Sinjaja boroda* si evolve secondo proprie linee. Attraverso la ricodificazione di forme già esistenti, la fusione di più codici, la creazione di nuovi testi, appaiono opere nei più svariati linguaggi e forme d'arte. Momento fondamentale è la ricodificazione dell'operetta francese *Raoul, Barbe bleue* (1789; musica di A. Grétry, libretto di M.-J. Sedaine) nella tradizione russa, dove ogni nuovo testo, se non diretta traduzione, è mosaico di citazioni, assorbimento e trasformazione di un altro testo (Kristeva 1978).

Raoul, Barbe bleue appartiene al sottogenere dell'*opéra à sauvetage*: 'assorbita' la letteratura sentimentale, nel finale inscena la salvezza del protagonista grazie alla fede in una giustizia superiore e all'azione umana. La trama, che ha luogo in Francia nel IX-X secolo, è molto più complessa della favola di Perrault. Isaure, di famiglia nobile ma decaduta, ha due fratelli, il marchese di Carabas e il visconte di Carabi, ed è innamorata di un coraggioso scudiero squattrinato, Vergi. Per risanare le finanze, i fratelli vogliono che Isaure sposi il ricco feudatario Raoul. Sedotta dai doni di Raoul, Isaure accetta. In passato Raoul aveva ucciso altre tre spose, per evitare il realizzarsi della profezia secondo cui la sua rovina sarebbe giunta a causa della curiosità di una moglie. Raoul sposa Isaure e ne mette alla prova la curiosità: in partenza, le affida un mazzo di chiavi, permettendole l'accesso ovunque nel castello, ma le vieta l'uso della chiave di una stanza proibita. Sopraggiunge al castello Anne, sorella di Isaure (in realtà Vergi travestito). Malgrado il giuramento fatto al marito, Isaure apre la porta, la chiave si spezza e scopre la *curiosité punie*: i cadaveri decapitati delle precedenti mogli. Isaure e Anne chiedono aiuto al maggiordomo Osman, che suggerisce d'inviare un messaggio ai fratelli tramite il paggio di Anne. Raoul torna, scopre il misfatto e, senza alcun ripensamento, condanna Isaure a morte. Anne svela la vera identità e sfida a duello Raoul, che non accetta e condanna il giovane ad assistere alla morte dell'amata. Quando Isaure sta per ricevere il colpo mortale, arriva la *sauvetage*: entrano in scena i tre padri delle mogli assassinate e uno di essi uccide Raoul. L'opera termina con i fratelli che riconoscono l'errore e con la promessa d'amore tra Isaure e Vergi.

Nel 1790 M.N. Karamzin, padre del sentimentalismo russo, è in Francia, e a Parigi assiste al *Raoul, Barbe bleue*, che descrive in *Pis'ma russkogo putešestvennika* (*Lettere di un viaggiatore russo*, 1791-1792) con evidenti discrepanze rispetto al libretto. Qui il 'cattivo' rimane Raul', l'amante è Verži (che travestito da sorella non ha nome), c'è un unico fratello (senza nome), e l'eroina è Rozalija (si confonde con l'attrice Louise-Rosalie Lefebvre, detta m.me Dugazon, nella parte di Isaure). Le difformità sono causate dal procedimento di rielaborazione del giornale di viaggio, avvenuto in seguito in Russia da appunti e ricordi personali. Probabilmente proprio grazie a questa sintesi, in Russia si diffonde la conoscenza di *Raoul, Barbe bleue*, che nell'immaginario collettivo si sovrappone al personaggio di Perrault.

Fonti indirette attestano una traduzione russa del *Raoul, Barbe bleue* che non si è conservata, mentre è rimasto il testo della ricodificazione dell'operetta francese in *Raul' Sinjaja boroda ili Opasnost' ljubopytstva* (*Raul' Barbablù, ovvero il Pericolo della Curiosità*, 1807), *ballet-pantomime* di I.I. Val'berch, con C. Cavos che riorganizza le partiture di Grétry. Val'berch traghetta la danza russa dal classicismo verso il romanticismo attra-

verso il sentimentalismo: nel ballo sentimentale, che si basa sul principio di espressività e azione, sono riprodotti gli aspetti della vita reale, le avversità, le persecuzioni, che incidono sul destino dell'uomo comune. Se i sentimenti dello spettatore sono colpiti dagli effetti melodrammatici delle azioni dell'uomo, il suo intelletto matura grazie alla visione edificante del principio morale posto a suggello del ballo: i *ballets-pantomime* di Val'berch glorificano le virtù e disprezzano i vizi. I personaggi corrispondono a quelli dell'operetta, tranne che, come in Karamzin, per i fratelli di Izora (uno, Markiz Karibas) e per l'assenza del nome della sorella (solo *sestra*, sorella). La trama e le immagini riprendono, in spirito karamziniano, quelle dell'operetta, salvo che per il finale: una breccia nel muro libera Verži; Karibas entra con i soldati; Verži recupera una spada, libera Isora, combatte e uccide Raul'; comincia un ballo festoso, senz'alcuna promessa. I vizi (la curiosità di Izora e l'ira di Raul') sono stati battuti dalla virtù (Verži): il cuore puro di Verži sconfigge il cuore maligno di Raul'.

Dopo la pubblicazione, negli anni Venti, di due nuove traduzioni della fiaba (di cui una di V. A. Žukovskij, massimo rappresentante del romanticismo russo), il balletto di Val'berch è ricodificato da A. P. Gluškovskij in *Raul', sinjaja boroda, ili Tainstvennyj kabinet (Raul' barbablù, ovvero La stanza del mistero, 1831)*. Influenzato dalla stilistica romantica della letteratura russa e dalla fiaba popolare, Gluškovskij reinterpreta il balletto, componendo nuove coreografie e rinnovandone di vecchie, che diventano *ballets-mélodrames* con sangue, omicidi e orrori vari, come nel *roman užasov* (romanzo degli orrori). Spazio, tempo e personaggi principali sono gli stessi di Val'berch (unica differenza è il nome del fratello: Markiz Karabas). Il balletto inizia dal matrimonio tra Izora e Raul'. Poi Raul', prima di partire, consegna alla moglie le chiavi del castello, vietando l'uso della chiave proibita. La trama si discosta dal balletto di Val'berch nel finale: in duello Raul' prima sconfigge Karabas, ma è poi sconfitto e ucciso da Verži nella stanza degli orrori; segue la gratitudine di Karabas e l'abbraccio finale tra Izora e Verži. Assenti le contrapposizioni sentimentali, qui è fondamentale il duello, uno dei motivi più ricorrenti della letteratura romantica russa: in una situazione fuori dall'ordinario l'eroe ha la possibilità di salvare l'onore o la vita dei propri cari.

Dal 1866 appare una nuova variante, l'operetta *Barbe-bleue* (di H. Meilhac e L. Halévy, mus. di J. Offenbach), rappresentata dal 1870 in varie traduzioni russe. La messinscena dell'operetta a Pietroburgo costituisce il sottotesto per due bozzetti satirici del 1885 del giovane Čechov. In uno di essi ricompare il nome Raul' che, espunto dal *Barbe-bleue*, era riapparso in una traduzione anonima della fiaba del 1877: nel racconto epistolare

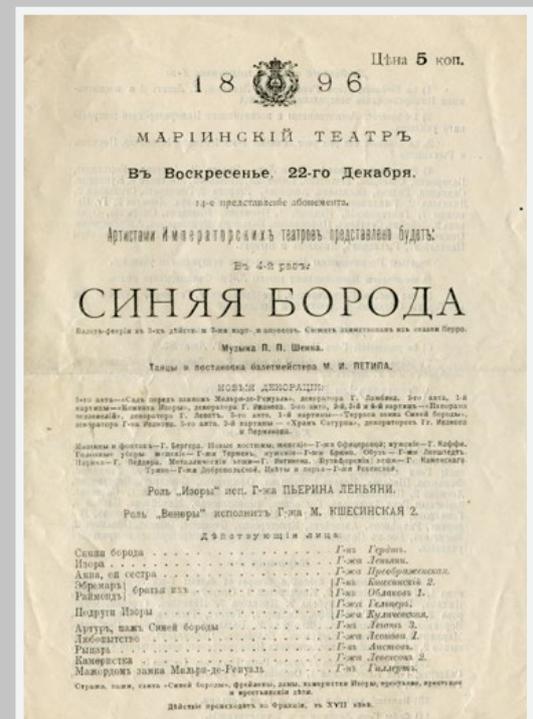


Fig. 1: Frontespizio del programma del balletto *Sinjaja-boroda*, 22 dicembre 1896, teatro Mariinskij (Pietroburgo), © St. Petersburg State Museum of Theatre and Music.



Fig. 2: Fotografia b/n dal balletto *Sinjaja-boroda*. Da sinistra: Izora (P. Legnani), Raul' (P.A. Gerdt), Artur (S.G. Legat), © St. Petersburg State Museum of Theatre and Music.



Moi žěny (*Le mie mogli*) Raul' svela e giustifica in prima persona i motivi degli omicidi delle sette mogli.

Raul' è invece assente dalla nuova tradizione operettistica di *Sinjaja-boroda* (1896), *ballet féerie* di M. Petipa (e L. Paškova) [fig. 1].

Petipa porta il balletto russo ai vertici del balletto internazionale, ancor oggi ricordato, in associazione a P.I. Čajkovskij, per i classici *Spjaščaja krasavica* (*La bella addormentata*, 1889), *Ščelkunčik* (*Lo schiaccianoci*, 1892), *Lebedinoe ozero* (*Il lago dei cigni*, 1895). Secondo Petipa i *ballets-féerie*, tornati di moda negli anni Ottanta, costituivano il decadimento della coreografia e la corruzione del gusto del pubblico: i procedimenti del *féerie* (voli, tuffi, scenografie mobili, etc.), divenuti il centro privo di contenuti del balletto, dovevano tornare a essere solo un mezzo secondario d'espressione della sua poetica. Il balletto doveva essere rinnovato e costituire il centro stesso dei *ballets-féerie*, basando sul contenuto musicale gli sviluppi delle forme e delle possibilità espressive della coreografia. Primo tentativo è la realizzazione di *Spjaščaja krasavica* di Čajkovskij. Nell'ultimo atto, durante la festa di nozze di Dezire e Avrora, sono presenti i personaggi principali delle fiabe di Perrault (tra cui lo stesso Barbablù) per lanciare indirettamente il programma futuro: la rielaborazione di soggetti del mondo della fantasia, spunto per balletti del primo Ottocento e ora ricodificati nei *ballets-féerie fin de siècle*.

Nel libretto di *Sinjaja-boroda* di Petipa, oltre alla favola di Perrault, sono presenti nel sottotesto le rielaborazioni di Sedaine con le varianti di Val'berch e Gluškovskij e un'eco dell'operetta di Offenbach. Personaggi principali sono *Sinjaja-boroda* e il suo paggio Artur (che incarna allo stesso tempo Verži e Osman), Izora, la sorella Anna e i fratelli Èbremar e Rajmond. Mal'ri de Renual', il castello dalla famiglia di Izora, è un chiaro riferimento a Madame de Rênal de *Le Rouge et le Noir* (1830) di Stendhal, simbolo dell'*amour-passion*. Artur, dichiaratosi a Izora, è rifiutato perché povero dai fratelli di lei, i quali la costringono al matrimonio con il ricco *Sinjaja-boroda*. La trama continua similmente agli altri balletti, con lievissime divergenze, tra cui l'antropizzazione della Curiosità (guida di Izora nei sotterranei) e degli oggetti preziosi che al passaggio prendono vita. Altre divergenze richiamano Perrault: il numero delle mogli uccise resta indeterminato, e la chiave si macchia indelebilmente di sangue senza spezzarsi. Il finale comincia similmente alla fiaba di Perrault per poi divergere: Artur corre ad avvertire i fratelli del pericolo, con loro irrompe sulla scena mentre la spada di *Sinjaja-boroda* minaccia Izora; scoppia il duello tra Èbremar e *Sinjaja-boroda* che, ferito a morte, precipita dalla torre; Anna ringrazia il cielo per l'aiuto dato ai fratelli; i fratelli riconoscono che il vero salvatore è Artur, a cui concedono Izora. A questo punto la conclusione si estende. In una nuova festa di matrimonio cambiano ambientazione e personaggi: gli ospiti giungono nel giardino del tempio di Saturno, diviso nei tre sotto-templi del Tempo Passato, Presente e Futuro; entrano in scena quattro astrologi, che mostrano il corso di stelle e pianeti; appaiono Venere e Marte, seguite da stelle e da costellazioni danzanti, e si alternano a balli del passato, presente e futuro. Questo finale, atipico per la fiaba, è usuale nei *ballets-féerie* di Petipa, che qui sfrutta l'*astronomičeskoe pas* (passo astronomico) per permettere la comparsa di gruppi di danze a mo' di *divertissement*, e per dare la possibilità a un talento nazionale emergente, M. Kšesinskaja (Venere) di ballare accanto a un acclarato talento internazionale, P. Legnani (Izora) [fig. 2].

Dunque i vari processi di risemantizzazione del codice di *Sinjaja-boroda* rappresentano il superamento di quello precedente, attraverso la mescolanza di due o più codici oppure la manipolazione di forme già pronte. Ciò fa sì che nel corso dei decenni la storia di



Sinjaja-boroda, in una sorta di tradizione aperta (tipica del medioevo della Slavia ortodossa), compaia in nuovi codici e con diversi linguaggi artistici, tra cui il balletto. E proprio il balletto, a partire da Val'berch, non solo riscuote successo ma, nelle sue sempre diverse reinterpretazioni, diventa un classico della storia della cultura russa, capace d'influenzare l'intera tradizione culturale, come di esserne influenzato a sua volta.

Bibliografia

- A.P. ČECHOV, 'Moi žěny (Pis'mo v redakciju – Raulja Sinej Borody)', in *P.S.S.*, vol. 4, M., Nauka, 1976, pp. 24-30.
- A.P. GLUŠKOVSKIJ, *Raul', Sinjaja boroda, ili Tainstvennyj kabinet*, M. N. Stepanov, 1831.
- N.M. KARAMZIN, *Lettere di un viaggiatore russo*, a cura di S. Pavan, trad. di M. Olsuf'eva, Roma, Volland, 2008, eBook.
- J. KRISTEVA, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 121.
- H. MEILHAC, L. HALÉVY, *Barbe-bleue*, Paris, M. Lévy, 1866.
- M. PETIPA, P.I. ČAJKOVSKIJ, *Spjaščaja krasavica*, SPb, Imp. teatr., 1890.
- M. PETIPA, *Sinjaja-boroda*, SPb, Tip. Glavn. Upr. Udel., 1896.
- M.-J. SEDAINE, A. GRÉTRY, *Raoul, Barbe bleue*, Avignon, Berenguier, 1789.
- I.I. VAL'BERCH, K. KAVOS, *Raul' Sinjaja boroda ili Opasnost' ljubopytstva*, SPb, Imp. teatr., 1807.



3.2. Il 'fenomeno' Barba Azul nel teatro comico spagnolo tra Otto e Novecento di Daniela Pierucci

Barbablù entra fragorosamente in Spagna sulla scia del trambusto rivoluzionario del 1868. Emilia Pardo Bazán, illustre e prolifica rappresentante della narrativa della Restaurazione, ricorda l'evento con i toni polemici di chi non simpatizzò con le derive anticlericali e blasfeme della rivoluzione: «la revolución había traído consigo la más espantosa decadencia del gusto [...] Arreciaba la epidemia de can-can y bufos; no se oía tocar sino el *Ojo huero* o los rigodones de *Barba Azul*: Offenbach reinaba» (Pardo Bazán 1886, p. 29). Ad affermarsi è dunque una versione comico-satirica del mito, l'opera buffa *Barbe-Bleue* di Jacques Offenbach e libretto del celebre duo Henri Meilhac e Ludovic Halévy (in tre atti e quattro quadri), che nel 1866 fece il suo debutto al Théâtre des Variétés parigino.

Il pubblico spagnolo non era nuovo alle operette di Offenbach poiché già dal 1855 le applaudiva come *zarzuelas*. Fu però Francisco Arderús, fondatore nel 1866 della compagnia dei «bufos madrileños», sul modello dei «bouffes parisiens» di Offenbach, a diventare dopo la rivoluzione «el paladín de Offenbach en Madrid» (Mejías García 2017, p. 458) [fig. 1]. La fama che l'illustre compositore si conquistò in questi anni in Spagna, terra che, tra l'altro, egli scelse come 'campo neutrale' durante la guerra franco-prussiana (1870-71), viene senz'altro confermata dai calorosi omaggi che la stampa madrileña gli tributò alla sua morte, nel 1880:

Ha muerto el genio de los Bufos parisienses, el popular músico Offenbach, el autor de *La Gran Duquesa*, *La Bella Elena*, *Barba Azul*, *Orfeo en los infiernos*, *Genoveva de Brabante* y tantas obras famosas, que han recorrido triunfalmente los teatros europeos. Su vida artística fue una continua carcajada: su nombre tenía una significación y un eco tan alegres, que la noticia de su fallecimiento produce una sensación extraña, por la asociación de las ideas lúgubres de la muerte con el recuerdo de la música ligera y juguetona del maestro (*La ilustración española y americana*, 8 de octubre de 1880).

Tra i tanti successi (dal 1855 al 1905 si rappresentano una cinquantina di opere di Offenbach tradotte a Madrid e a Barcellona), *Barbe-Bleue* è l'opera con più versioni spagnole. Nel 1869 approda prima al Teatro de la Zarzuela di Madrid, con la dicitura «arreglada al teatro español» di Antonio Hurtado e Francisco Luis Retes, poi a Barcellona, nella versione proposta dall'impresario Arderús, firmata da Miguel Pastorfido e dal futuro grande parodista Salvador María Granés. Dello stesso anno è anche un adattamento di Ángel Povedano, ma non si ha notizia di rappresentazione. A conferma dell'immediato successo dell'opera ricordo che già tra il 1869 e il 1870 si realizzarono due pastiche e la parodia *Patilla verde* [fig. 2].

Il *Barbablù* di Offenbach, per dirlo con le parole del musicologo Mejías García, è «una de sus más interesantes y acabadas partituras de ópera bufa [...] un texto bien construido, coherente dramáticamente y en el que van de la mano, sin estridencias, elementos tan dispares como lo siniestro (inevitable por el argumento), lo erótico y la sátira del poder» (Mejías García 2017, p. 456). Siamo ben lungi dal cupo e mostruoso tiranno che uccide le sue numerose mogli per punirle della loro curiosità; questo Barbablù è un allegro giovane (vestito di raso bianco sulle scene parigine del 1866), un incallito donnaiolo ma con certi scrupoli morali che gli impongono di sposarsi prima di soddisfare i suoi desideri,

e di sbarazzarsi delle mogli col veleno procuratogli dal suo alchimista Popolani, visto che non può ricorrere al divorzio. Il suo antagonista è un personaggio altrettanto curioso e strampalato: il re Bobèche, autoritario e tronfio. Una fin troppo chiara satira del potere, quella satira che era la valvola di sfogo tollerata da Napoleone III, «che ben conosceva l'arte di allentare la briglia» (Della Seta 1993, p. 264). Bobèche fa uccidere dal Conte Oscar quelli che ritiene essere i corteggiatori della regina. In realtà né Popolani, né il conte uccidono le vittime designate: le mogli vivono all'insaputa di Barbablù dentro un panteon che ha la forma di un lussuoso *boudoir*, e che costituisce un piacevole *harem* per Popolani. Il finale viene sancito da una sarabanda matrimoniale tra le presunte vittime dei due nobili aguzzini, venute allo scoperto, e Barbablù si riprende l'ultima moglie abbandonata.

Se, come affermava la scrittrice galiziana, le arie del Barbablù risuonavano per ogni dove, anche certe battute del testo, secondo quanto ho potuto constatare dallo spoglio di vari periodici pubblicati tra gli anni Settanta e gli inizi del Novecento, si erano talmente fissate nella memoria collettiva da divenire un vero e proprio tormentone. Mi riferisco al divertente dialogo tra il conte Oscar e il re Pipino (nome ispanico di Bobèche) in IV, 2 dell'adattamento, molto fedele, di Hurtado:

Rey ¿Cómo puede compararse á un rey que tiene ciento veinte millones de vasallos un principillo de tres al cuarto?

Rey Ya ves que no es posible! Hace falta un castigo... y le habrá.

Conde El señor de Barba Azul tiene un cañón.

Rey ¡Ah! tiene un cañón.

Conde Y vos no tenéis ninguno.

Rey ¿Cómo que no tengo?

Conde Todos se han empleado el año pasado en fundir vuestra estatua ecuestre (Hurtado 1869, pp. 40-41).

Il cannone di Barbablù verrà citato in varie circostanze, tra cui la seconda guerra carlista: «uno de los cañones que tienen los carlistas es conocido entre nosotros con el nombre de Barba Azul» (*La época*, 1 de abril de 1874). Inoltre, la battuta «Barba Azul tiene un cañón» continua a riecheggiare anche tardivamente come ironico termine di paragone in ambito militare:

Leemos: «Se ha autorizado al ministro de Marina para que adquiera un cañón sin las formalidades

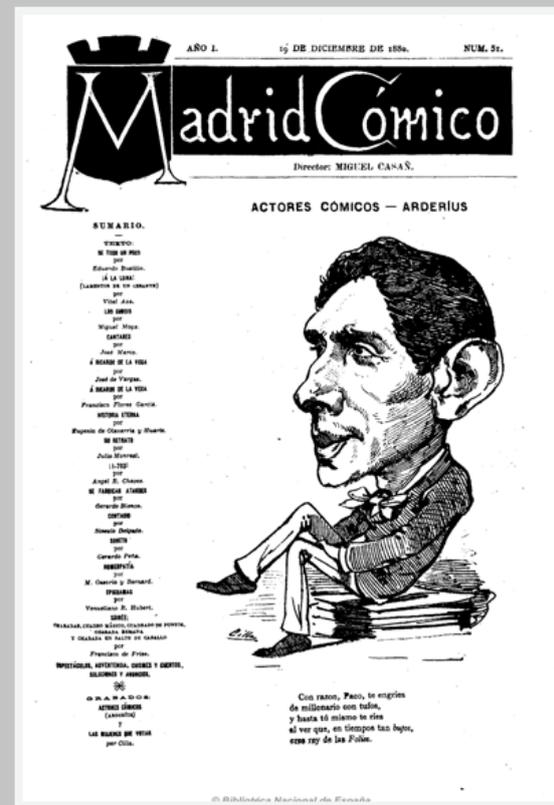


Fig. 1: *Madrid Cómico*, 19 de diciembre de 1880.

Zarzuela Bufo en 4 Actos		EDICION	
		PLATA	PLATA
		5	5
Nº 1	VALS DEL DESAMARDO... En el final del 1º acto	5	5
2	ESCALA - POEA... Cancion en el panteon, cantada por las señas Magres	5	5
3	CANTON De el 2º Acto... Cantada por el Sr. Noto de primera y segunda voz	5	5
4	Mora. De el 4º Acto... Mora... Mora... (cancion del duobufo con el duobufo)	5	5
LA PARTITURA COMPLETA		48	48

México del Maestro
J. OFFENBACH
Depositedo, MADRID, Precio 7/8.
Gran almacén de música de CASIMIRO MARTIN, Editor, calle del Correo, 4.
Españolidad en música Nacional Española y de Zarzuela.

Fig. 2: Offenbach, *Barba Azul*, 1869.

de costumbre.» Ya Barba Azul tiene un cañón. ¿Quién le toserá de aquí en adelante? Y no es un cañón cualquiera; ya ven ustedes, un cañón adquirido sin formalidades, tiene que ser un cañón muy poco normal, y va a reírse hasta de sí mismo. Pero ¿dónde va a colocar el señor ministro ese informal cañón? (*El Progreso*, 14 de junio de 1883).

Ma non solo. Un altro esempio è l'articolo del giornalista Federico Urrecha sulla scrittrice che ho menzionato all'inizio: «La señora Pardo Bazán tiene un drama, como Barba Azul tenía un cañón, con la diferencia de que el cañón de Barba Azul no servía para nada, y el drama de la ilustre autora de *La Tribuna* a servir para renovar y vigorizar nuestro decadente teatro» (*Los Lunes del Imparcial*, 10 de septiembre de 1894) [fig. 3].

Sulla scia del trionfo del *Barba Azul* offenbachiano i teatri madrileni registrarono un susseguirsi di 'variazioni' comiche sul tema. Nel 1872 si rappresentò con successo *El descendiente de Barba Azul* e l'anno dopo il coreografo Giovanni Garbagnati trasformò l'opera in un balletto pantomimico. Su *La época* del 28 maggio 1873 si segnalano il «lujo y el aparato escénico desplegados por el opulento empresario» in questa nuova edizione «corregida y considerablemente mejorada» dove, in un'ambientazione orientaleggiante (Taid Bajà è il discendente di Barbablù, circondato da visir, odalische, negri eunuuchi, soldati arabi), si mescolano motivi cristiani e pagani (Satana, Venere, divinità marine, Nereidi), il tutto arricchito da pipistrelli, uccelli, pesci, elefanti, giraffe [fig. 4].

Nel 1878 viene pubblicata invece *Las siete mujeres de Barba Azul*, un'opera sì in prosa, eppure legata al mondo del teatro. Anzitutto perché il principe Escamón, che racconta le disavventure matrimoniali del protagonista, era un personaggio effeminato e ritroso al matrimonio della celebre zarzuela *El potosí submarino* (1870); inoltre, è il critico teatrale Pedro Bofill che la recensisce su *El Globo* (1 de mayo de 1878) come estremamente divertente e piccante.

Chiude l'Ottocento *La nieta de Barba Azul* (1899), un monologo in versi scritto da Enrique Ceballos Quintana per la prima attrice María Ceballos che interpreta Rosa, la Barbablù, che racconta le storie dei suoi quattro mariti, tutti morti di malattia, e del quinto prescelto, trovato in un annuncio sul giornale. La rassegna di tipologie sociali e professionali (impiegato, militare, giornalista e oratore, azionista di imprese minerarie, inglese) è ovviamente il pretesto per una lieve e divertente satira di costume.



Fig. 3: Gil Blas, 17 de julio de 1870

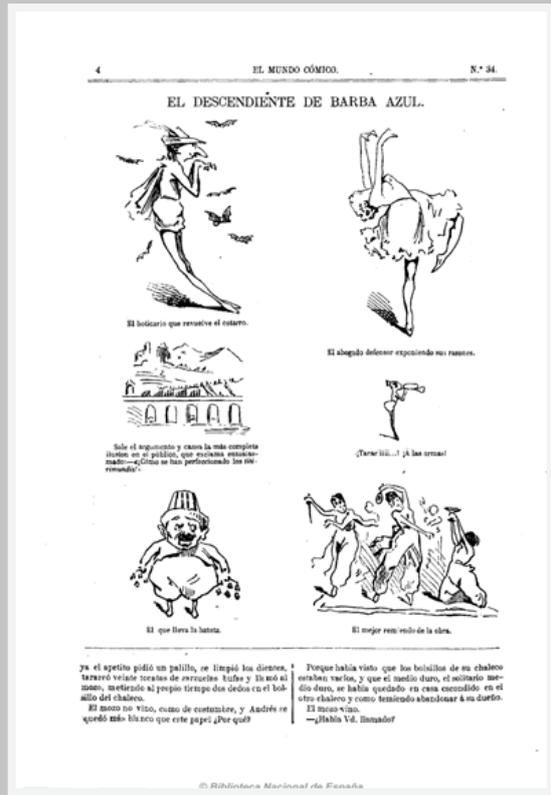


Fig. 4: El mundo cómico, 22 de junio de 1873.

Il Novecento si apre con *El señor de Barba Azul* (1903), «refundición di Granés en un acto y en verso, dividido en cuatro cuadros», e *La señora Barba Azul* (1909) di Fernández Lepina, «bufonada en un acto dividido en tres cuadros». Quest'ultima viene recensita da *El País* del 20 ottobre 1909 in questi termini:

La señora Barba Azul es una «astracanada» de las más obesas que se han estrenado por esos teatros. Pero gruesa y todo, la gracia es abundante, y puestos en situación de reír perdonamos de buen grado [...] En conclusión *La señora Barba Azul* no será una obra cómica admirable, pero voto por ella antes que por los melodramas pasionales. La música, de los señores Quisiant y Escobar es muy floja, bastante inferior al libro. El señor Alarcón es un actor cómico estimable y llevó con cariño el peso de la obra. Fue el único digno de mención.

[fig. 5] L'argomento non è originale. In effetti è una divertente parodia del romanzo di Eugène Sue pubblicato a puntate tra il 1841 e il 1842 col titolo *L'aventurier ou la Barbe-Bleue*, poi in volume col titolo *La morne au diable ou L'aventurier*. Se è probabile che tale ipotesto fosse noto al pubblico madrilenò (Sue, infatti, era molto letto e il romanzo era stato tradotto nel 1845 con il titolo *El castillo del diablo o el aventurero*), la mia scoperta è stata invece del tutto casuale: simultaneamente alla rappresentazione, nei mesi di settembre e ottobre, *El imparcial* pubblica una traduzione del romanzo intitolata *La sima del diablo*. La storia seicentesca, piena di peripezie e colpi di scena, di un avventuriero che vuole essere il quarto marito di una presunta terribile vedova, definita appunto *Barbe-Bleue*, assume sulle scene le vesti della contemporaneità: gli scenari sono un porto spagnolo, un transatlantico e infine l'America del Sud; si parla di *yankees*, di re del Petrolio, si scimmiotta l'inglese, si nomina Dion-Butón, il maggiore fabbricante di automobili al mondo nel 1900. La versione comica inaugurata in Spagna da Offenbach viene canonizzata e sfruttata fino al suo esaurimento dal *género chico*, padrone indiscusso dei teatri della Belle Époque.

Bibliografía

E. CEBALLOS QUINTANA, *La nieta de Barba azul. Monólogo en verso, original de D. Enrique Ceballos Quintana. Escrito para la primera actriz Srta María Ceballos*, Madrid, Florencio Fiscowich Editor (Sucesor de Hijos de A. Gullón), Pez, 40 – Oficinas: Pozas, 2, 2º, 1899.

F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EdT, 1993.

J. GARBAGNATI, *El descendiente de Barba Azul: gran baile pantomímico, cómico, trágico, oriental, en dos partes y nueve cuadros, del maestro y coreógrafo Juan Garbagnati. La música compuesta y arreglada por Mr. G. Betjemann y D. José V. Arche*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1874.

S. M. GRANÉS, *El señor de Barba Azul. Opereta bufa refundida en un acto y en verso, dividido en cuatro cuadros por su autor Salvador M. Granés. Música del Maestro Offenbach*, Madrid, Salón del Prado, 14, Hotel, 1903.

A. HURTADO, F. L. DE RETES, *Barba Azul. Ópera bufa en cuatro actos. Escrita en francés por los señores Henry Meilhac y Ludovic Halevy. Música del maestro Offenbach. Arreglada al teatro*

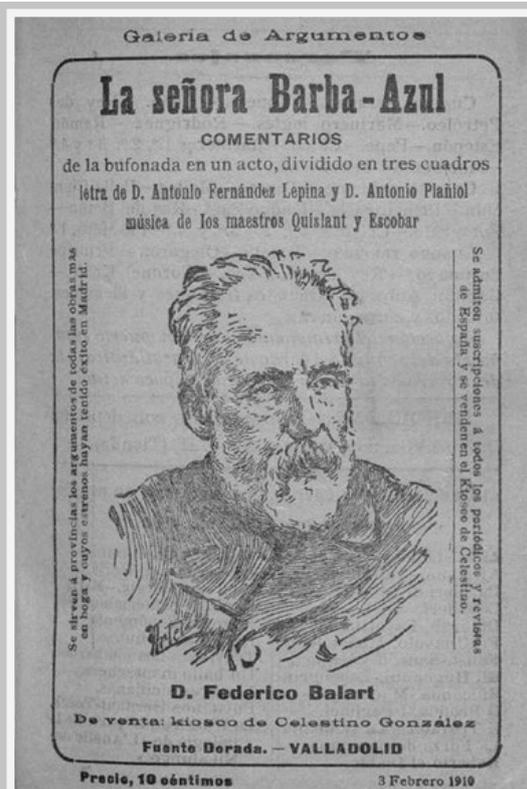


Fig. 5: Lepin, 1910.



español por Don Antonio Hurtado y Don Francisco Luis de Retes, Madrid, Oficinas, Pez, 40, 2^o, 1869.
A. F. LEPINA, A. PLAÑIOL, *La señora Barba Azul. Bufonada en un acto dividido en tres cuadros. Música de los maestros Quisiant y Escobar*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, Núñez de Balboa, 12, 1909.

E. MEJÍAS GARCÍA, 'Una zarzuela de éxito en 1869. *Barba Azul* de Offenbach', in M.P. ESPÍN TEMPLADO, P. DE LA VEGA MARTÍNEZ, M. LAGOS (coord. por), *Teatro lírico español: ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017, pp. 453-476.

E. PARDO BAZÁN, 'Apuntes autobiográficos', in E. PARDO BAZÁN, *Los Pazos de Ulloa*, Barcelona, Daniel Cortezo y C. Editores, 1886, pp. 5-92.

M. DE PASTORFIDO, S. M. GRANÉS, *Barba Azul. Ópera bufa en tres actos y en verso, arreglada a la música de Offenbach por D. Miguel de Pastorfido y Don Salvador M. Granés*, Madrid, Imprenta de Los Sucesos, Huertas, 70, 1868.

A. POVEDANO, *Barba Azul. Ópera burlesca en tres actos y en tres cuadros por Enrique Meilhac y Ludovico Halevy. Música del Maestro Jacques Offenbach, arreglada a la escena española por A. Povedano*, Madrid, Imprenta de T. Núñez Amor, Ave-María, 3, 1869.

Las siete mujeres de Barba Azul. Desventuras matrimoniales relatadas por el Príncipe Escamón, Madrid, Imprenta central a cargo de V. Saiz, Calle de la Colegiata n. 6, 1878.



3.3. *Bitter Blaubart.*

Il barbaro Barbablù di Eulenberg tra scandalo teatrale e successo operistico

di Michele Flaim

Barbablù fa il suo ingresso nel teatro e nella letteratura tedeschi grazie alla favola teatrale di Ludwig Tieck (edita in quattro atti nel 1797, poi in cinque nel 1812). Rudolf Haym (1870, pp. 90 sgg.), giudicava l'impresa intrinsecamente impossibile: la dimensione fantastica e illogica della fiaba sarebbe costitutivamente incompatibile con i rapporti di causalità e il realismo richiesti dalla scena, sicché *Blaubart* potrebbe essere tollerato in teatro, grazie al potere de-realizzante della comicità e della musica, tutt'al più come *musikalische Zauberposse* (farsa magica in musica). Il dramma di Tieck conobbe effettivamente una fortuna scenica particolarmente scarsa a suo tempo, e nel Novecento (il secolo che pure ha reso spesso possibile in teatro ciò che in passato era ritenuto impossibile) esistò addirittura in un terribile *Theaterskandal* (Residenztheater di Monaco, regia di Jürgen Fehling, 1951).

Il caso di Herbert Eulenberg [fig. 1], dunque, sembra paradigmatico alla luce di tali premesse: rappresentato nel 1906 come dramma in prosa, il suo Barbablù si dimostrò un solenne fiasco e un eclatante *Theaterskandal*; riproposto nel 1920, questa volta riadattato a libretto per la musica di Rezniceck, riscosse invece un discreto successo. Quando nel 1905 pubblica *Ritter Blaubart (Cavaliere Barbablù)* Eulenberg – autore oggi pressoché dimenticato o ricordato come degno di oblio, ma che, soprattutto tra il 1910 e l'inizio della prima guerra mondiale, godette di larghissimo favore sulle scene tedesche – era praticamente uno sconosciuto per i grandi teatri di Berlino. Improvvisamente i due maggiori uomini di teatro dell'epoca, Otto Brahm e Max Reinhardt, s'interessano al suo testo. Il primo portando nel 1889 gli *Spettri* di Henrik Ibsen e *Prima dell'alba* di Gerhard Hauptmann (epocale scandalo teatrale) alla Freie Bühne aveva 'rivoluzionato' le scene tedesche e inaugurato il naturalismo; il secondo, formatosi alla scuola di Brahm, era diventato il regista antinaturalista per eccellenza, deciso a bandire il grigiore della vita quotidiana e a recuperare la magia dello spettacolo.

Il testo di Eulenberg, d'indole marcatamente antirealistica, sembra fatto apposta per scatenare l'estro registico di Reinhardt, eppure, l'8 novembre 1906, *Ritter Blaubart* debutterà al Lessing Theater – il teatro di Otto Brahm [fig. 2] – con la regia di Rudolf Lenoir. L'esito fu non solo un solenne e clamoroso insuccesso, ma un vero e proprio *Theaterskandal*, con burrascosa reazione indignata del pubblico. Proprio nello stesso giorno, Reinhardt inaugurava i Kammerspiele con la propria regia degli *Spettri* e, il 20 dello stesso mese, metteva in scena il *Risveglio di primavera* di Frank Wedekind che, dopo quindici anni di resistenze, veniva finalmente premiato con uno straordinario successo, diventando lo spettacolo più significativo della stagione. L'opera di Eulenberg è preceduta da due paratesti che sgombrano ogni dubbio sui propri destinatari: non coloro per cui la vita scorre come un orologio senza essere turbata da domande, bensì coloro che sono aperti al mistero della vita. Rivolgendosi ai primi, l'autore afferma: «Morite la vita con ragionevolezza e decoro!» (Eulenberg 1925, p. 273);¹ mentre ai secondi precisa: «Vi voglio scuotere e risvegliare [*wachrütteln*], non piacere» (p. 277), esponendosi, peraltro, alla facile ironia di August Spanuth (1906): «Il pubblico gli ha usato la cortesia di non lasciarsi piacere l'opera ed era talmente sveglio che ha sollevato un enorme tumulto».

Nel primo atto Blaubart intrattiene i suoi ospiti imprevisti, il conte Nikolaus e suo figlio Werner, con l'agghiacciante racconto di quando, sorpresa la moglie in intimità con il suo migliore amico, lo uccise, scaraventandone poi il corpo nello stagno sottostante (salvo dover ripetutamente sparare al cadavere perché smettesse di tornare a galla), mentre lei morì di spavento. Che non si tratti di uno scherzo, come si affretta a dichiarare ridendo Blaubart, appare chiaro quando, subito dopo, lo ritroviamo in cantina ad affrontare i propri demoni davanti a «cinque teste di donna sanguinanti e in putrefazione dentro delle scodelle bianche» (p. 286). Nel secondo atto, Blaubart, che ha bell'è sposato la figlia maggiore di Nikolaus, Judith, interrompe bruscamente il banchetto di nozze («Io sono un mascalzone, ascolta-te tutti, sono un mascalzone [...] voi schiavi della ragione non potete dimostrare niente [...] non sapete niente di me [...] Non ho niente in comune con voi [...]. Non avete niente di labirintico nei vostri cadaveri. Vivete finché gustate! Poi è finita e tutto il vostro enigma è risolto», p. 290). Lei, che lo ama e lo teme in egual misura, lo segue avviandosi a un destino che pure vorrebbe evitare («Cosa ci attira mai a chinarci verso l'abisso?», p. 297).

Il terzo atto è quello della ben nota prova: Blaubart consegna alla moglie la chiave di cui non dovrà servirsene («Non sai niente di te stessa. Aspetta e vedrai! Ecco la chiave che ti apre», Ivi, p. 302). Judith finisce, come pre-scritto, per aprire la porta proibita, scoprendo così il segreto di Blaubart e, nel contempo, il suo proprio mistero, ovvero il suo destino di morte. Nel quarto atto, al funerale della moglie, Blaubart, dopo aver esortato brutalmente il becchino a chiudere in fretta quella farsa, seduce e porta con sé la fi-

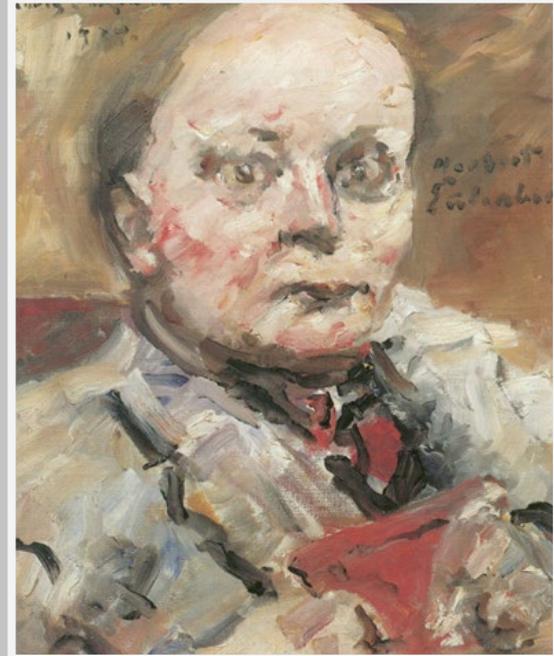


Fig. 1: Lovis Corinth, *Ritratto di Herbert Eulenberg*, 1924.

Fig. 2: Otto Brahm (al centro) e gli attori principali del Lessing Theater al tempo della sua direzione. Tra questi, presero parte alla messa in scena del *Ritter Blaubart*: Oscar Sauer (Conte Nikolaus), Emanuel Reicher (Josua), Rudolf Rittner (Blaubart), Gustav Rickelt (Parroco Langenberg), Irene Triesch (Judith), Carl Meinhard (Mastro Valentin, becchino).



Die Hauptdarsteller des Lessing Theaters unter der Direction Brahm

glia più piccola di Nikolaus, Agnes. Il servo di Blaubart, Josua tenta inutilmente di salvare la prossima vittima, finendo per appiccare un incendio nel bosco e Agnes, nell'ultimo atto, si suicida prima che possa giungere il fratello in suo soccorso. A Werner quindi non resta che uccidere Blaubart, eppure, commosso, dichiara: «Era una persona degna di compianto, costui che dovette morire» (p. 324); mentre Nikolaus conclude: «Niente affatto! Vieni! Lascialo bruciare assieme al suo castello. Vada tutto al diavolo!» (*ibid.*).

Niente *happy ending*, dunque: Barbablù non lascia una ricca vedova. L'ipotesto *La Barbe bleue* di Perrault – ma filtrato attraverso l'ironica teutonizzazione di Tieck, che trasportava la vicenda in un medioevo germanico, parodiando i romanzi e i drammi cavallereschi all'epoca tanto in voga – viene caricato di significati simbolici, di slanci titanici, di atmosfere gotiche con accenti satanici, di inquietudini esistenziali e aneliti all'assoluto, alla disperata ricerca dell'enigma dell'esistenza, in traccia del quale è facile smarrirsi nella perdizione e nell'abiezione. Il tutto reso con repentini cambi di tono e di stile, quasi a voler continuamente suggerire e disattendere le aspettative del lettore-spettatore, passando da – talora ispirate – effusioni liriche, alla più triviale e grottesca comicità. Insomma, un testo difficilmente inquadrabile nelle coordinate del dramma naturalistico, di cui sembra piuttosto una confutazione, ma all'interno del quale – complice l'egida di Brahm – venne a suo tempo ricondotto e, così commisurato, ritenuto fallimentare dalla critica e indigeribile dal pubblico.

Nelle riserve espresse dai recensori, oltre agli appunti sulla scabrosità di alcune scene, riemergono le obiezioni di principio fatte valere a suo tempo da Haym contro Tieck, con l'aggravante che in Eulenberg sarebbe presente l'incongruo tentativo di voler dare profondità psicologica al protagonista, fornendo motivazioni per il suo comportamento: il tradimento da parte di amico e moglie e l'educazione inadeguata («Mia madre mi ha viziato, mio padre mi ha frustato ed entrambi mi hanno avvelenato l'esistenza», p. 284). Più che un giudizio critico, Blaubart sembrava sollecitare una diagnosi psicopatologica particolarmente infausta.

Eppure non è da credere che la rappresentazione fosse affidata a interpreti di scarso valore. I panni di Blaubart erano indossati nientemeno che dall'attore di punta di Brahm, quel Rudolf Rittner ritratto proprio in quel 1906 da Lovis Corinth nei panni di Florian Geyer, il protagonista dell'omonimo dramma storico-rivoluzionario di Hauptmann portato un paio d'anni innanzi al successo, dopo che alla prima nel 1896 era stato un fiasco [fig. 3]. E proprio dal quadro di Corinth possiamo ricavare indirettamente un'idea di come dovette apparire sulle scene il primo Blaubart eulenbergiano.

Non manca qualche isolato apprezzamento per il testo, come quello di Paul Wiegler che, nel 1909, salutava nel *Ritter Blaubart* un autentico spirito tedesco, che non rinuncia ai tratti barbarici a dispetto delle edulcorate versioni latine: «Eulenberg ha saputo rivivere nel suo animo caparbio questa atmosfera tedesca di Blaubart [...] ciò che era più caro alla nostra comune giovinezza: il brivido della notte, confusione e solitudine» (Wiegler 1909, p. 1680).

Quando nel 1920, riadattato a libretto d'opera, sfrondata a tre atti (con l'eliminazione di alcuni episodi e per-



Fig. 3: Lovis Corinth, Rudolf Rittner nei panni di Florian Geyer di Hauptmann.



sonaggi, come il quarto figlio di Nikolaus, Anton, indebitato ubriacone molesto senza prospettive, e pertanto suicida) e dotato di un nuovo finale (Blaubart non muore più per mano di Werner, ma si getta volontariamente nell'incendio, consegnandosi alla fiamma quale sua 'ultima moglie', alla ricerca della liberazione/redenzione della propria anima), questo Barbablù tornò in scena il 29 gennaio 1920, questa volta a Darmstadt e con le musiche di Nikolaus Reznicek, l'accoglienza fu più calorosa e in qualche caso promosse un riesame del dramma, ma non la sua piena riabilitazione.

In definitiva, era merito della musica se gli aspetti più disturbanti del libretto riuscivano sopportabili, sicché non tanto al drammaturgo quanto piuttosto al compositore era ascrivibile il successo, tanto che *Ritter Blaubart* (eseguito e inciso nel 2002 dall'orchestra sinfonica della radio di Berlino diretta da Michail Jurowski, nonché riallestito il 4 maggio 2012 ad Augusta con tanto di colpo di scena, quando, a dieci minuti dalla fine, il direttore d'orchestra Dirk Kaftan ebbe un mancamento) viene oggi considerato il capolavoro di Reznicek, la cui fama, peraltro, non sopravanza quella dell'ormai pressoché dimenticato Eulenberg.

Bibliografia

H. EULENBERG, *Ritter Blaubart. Ein Märchenstück in fünf Aufzügen* (1905), in ID., *Ausgewählte Werke in 5 Bänden*, Bd. 2 *Dramen aus der Jugendzeit*, Stuttgart, Engelhorn, 1925, pp. 271-324.

H. EULENBERG, *Ritter Blaubart. Ein Märchenstück in drei Aufzügen*, Musik von E.N. von Reznicek, Wien, Universal-Edition, 1920.

R. HAYM, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin, Rudolph Gaertner, 1870.

A. SPANUTH, 'Berliner Plauderei', *Indiana Tribüne*, 1 dicembre 1906.

P. WIEGLER, 'Der gute Blaubart', *Die Neue Rundschau*, 4, 1909, pp. 1679-80.

¹ Tutte le traduzioni sono mie.



GALLERIA | BARBABLÙ

IL MITO AL CROCEVIA DELLE ARTI E DELLE LETTERATURE

4. Il caso Landru-Barbablù tra cronaca, poliziesco e cinema



4.1. *Barbablù alias Landru?*

Un romanzo italiano del primo Novecento

di Marina Riccucci

Avevo ‘ritrovato’ Barbablù nel 1999 leggendo la monografia *Barbablù* di Ernesto Ferrero e, sull’onda di quel saggio, il racconto lungo di Max Frisch *Barbablu* – che in Italia ha avuto una sola edizione, einaudiana, del 1984 – e mi ero fatta un’idea strana: pensavo che l’Italia avesse declinato in molti modi il mito di Barbablù. Mi sbagliavo: perché il nostro non è (a differenza, per esempio, della Germania e dell’Inghilterra) il paese delle restituzioni e dei rifacimenti letterari di quella favola. Quel che il sondaggio dice è che l’Italia è, tutto sommato, abbastanza ‘barbabluistica’ (il libro di Ferrero è un calibro non da poco), ma poco ‘barbabluografa’.

Si consideri che esiste una sola fiaba italiana che si avvicina alla storia del primo Barbablù, il pluri-uxoricida seicentesco di Charles Perrault (le cui pagine sono state mirabilmente tradotte da Collodi): mi riferisco alla piemontese *Naso d’argento*, che peraltro circola pochissimo e non ha sostanzialmente forme epigoniche nel resto della penisola.

Si consideri che tra quella favola e i tre testi ‘moderni’ che eleggono Barbablù ad argomento di narrazione – *La vita scellerata del nobile signore Gilles de Rais che fu chiamato Barbablu (e la vita illuminata del suo re)* di Massimo Dursi, del 1967; *Io e le spose di Barbablù*, di Ada Celico, del 2010; *Blu. Un’altra storia di Barbablù*, di Beatrice Masini, del 2017 – vi è solo il romanzo primonovecentesco, pressoché sconosciuto, *I tre delitti di Barbablù* di Virgilio Bondonis, pubblicato nel 1920 a Livorno per i tipi della Raffaello Giusti, la casa editrice fondata da Ugo Giusti nel 1881 [fig. 1].

Di Virgilio Bondonis si sanno diverse cose, ma insufficienti, a oggi, a comporre una biografia completa. Per il momento non esiste neanche una scheda del *Dizionario Biografico degli Italiani*, fatto piuttosto singolare, questo, tenuto conto che alla sua morte Bondonis aveva all’attivo non solo una fortunata carriera di traduttore (di Virgilio, di Shakespeare, di Wilde), ma anche di prosatore. Attualmente, gli unici due contributi sono la ‘rievocazione’, che però non contiene dati rilevanti, uscita nel 1931 dalla penna di Gilberto Beccari, e il profilo minimale che si legge in *Manoscritti. Novecento – Avanguardie. Storia e letteratura*, a premessa di due lettere autografe di Bondonis.

Cominciamo dal cognome, che ha tutta l’aria di una francesizzazione voluta: in una scheda degli *Archivi Storici e di Personalità di Urbino* il Giorgio Bondonis nato a Rimini nel 1898 e morto a Roma nel 1943, qui ricordato come corrispondente del critico e scrittore Dino Garrone, è espressamente detto fratello del traduttore, giornalista e letterato Virgilio Bondonis: con la precisazione che l’altra forma attestata del cognome è Bonduà.¹

Nel *Bollettino ufficiale* del Ministero della Guerra, poi, è nominato un Virgilio «di Dante Bonduà», sergente di fanteria, nato il 9 luglio 1894 e morto il 25 aprile 1926 a Rimini:² non possiamo escludere che si tratti del nostro autore, il che tornerebbe con il necrologio uscito il 2 maggio 1926 sulla rivista milanese *La Fiera Letteraria* e intitolato *La morte di Virgilio Bondonis*.

Tutte le opere del Bondonis narratore sono censite nel volume di Domenico Fusco, *Edizioni originali degli scrittori italiani (1900-1947)*. Sfogliandone le pagine si scopre che il 2019 è stato il centenario, anche, di Bondonis: nel 1919 usciva infatti il suo primo romanzo (nonché la sua prima opera), *La tua colpa*, una copia del quale Virgilio mandò, fresca di

stampa, a Luigi Pirandello, con tanto di dedica. L'editore era il faentino Gaetano Facchi.

Nel 1921 Bondois pubblica, oltre a *I tre delitti di Barbablù*, anche la raccolta di novelle *Si cerca un mecenate* (per Treves). Il libro porta la dedica a stampa al professore, letterato e antifascista faentino Evangelista Valli (1894-1948) e al pittore triestino Gianni Marchig (1897-1983). È a Marchig che dobbiamo un ritratto di Bondois: un disegno datato 1917, che nel 2016 è stato esposto nella mostra fiorentina *Sguardi sul Novecento* [fig. 2].

È senz'altro la Firenze degli anni immediatamente precedenti e seguenti la Grande Guerra l'ambiente che Bondois frequenta: a Firenze compie gli studi universitari, insieme allo scrittore livornese Giosuè Borsi (che nel 1910 aveva assunto la direzione del *Nuovo Giornale*), al bresciano Arturo Marpicati (che a Firenze si laureerà nel 1918) e, anche, a Giuseppe Prezzolini;³ a Firenze, conosce, per esempio, Emilio Cecchi (come si legge in una lettera del 28 settembre del 1921 dello stesso Cecchi ad Antonio Baldini).

Gaetano Facchi è stato un vivacissimo editore (nato nel 1884, morirà nel 1966) e varò diverse collane: tra queste *L'Arte Nuova*, la cui direzione affidò a Virgilio Bondois e a Erminio Robecchi Brivio. Fu Bondois, per esempio, a volere includere tra le pubblicazioni Oscar Wilde, da lui tradotto dal francese. Nel saggio del 2002 *I ricercati di Facchi*, Olivia Barbella ricorda che l'editore pubblicò anche una serie di romanzi erotici, tra cui, nel 1919, quello giudicato scandalosissimo di Jean Lorrain, *L'ariana*, nella traduzione di Bondois.

Al Bondois lo stile e i contenuti di Lorrain erano particolarmente congeniali, a giudicare almeno dai suoi romanzi *La tua colpa* e *La sarabanda* (1920); quest'ultimo nel frontespizio è presentato al lettore come «storia di una fatalità di perversione indomabile». Se togliamo la fatalità e lasciamo 'storia di una perversione indomabile', avremo *I tre delitti di Barbablù*.

Il romanzo racconta una storia poliziesca. Tre donne morte, tutte assassinate, una anche fatta a pezzi e bruciata, nessuna moglie però. Ci sono poi un commissario generale, un segretario, un ispettore, un investigatore privato e un assassino molto particolare che si chiama Julius Selenius, eccentrico criminale marcatamente 'wildiano', che non manca di rimandare, per la sua barba, alla psicologia sperimentale.⁴ Selenius, che nel romanzo è ripetutamente ed espressamente chiamato Barbablù



Fig. 1: Frontespizio di Virgilio Bondois, *I tre delitti di Barbablù*, Livorno, Giusti, 1921.



Fig. 2: Gianni Marchig, *Ritratto di Virgilio Bondois*, 1917.

dall'autore, commette i suoi delitti in una villa di cui è locatario, Villa dei Castagni, a venticinque chilometri da quella che è chiamata la Capitale, in una zona indicata come Foresta d'Oro: qui uccide le donne, quindi le brucia in una stufa al piano terra e poi le seppellisce tutte e tre insieme. Il tanfo nauseabondo dei cadaveri induce una perquisizione accurata della cantina e porta alla loro scoperta.

Ora, dal 1919 le pagine di cronaca dei quotidiani (anche italiani) erano occupate dalla vicenda 'nera' di un criminale che la stampa del tempo ribattezzò con il nome del personaggio di Perrault: il francese Henri Landru il quale, a partire dal 1915, aveva ucciso dieci donne (e un ragazzino), ne aveva bruciati i corpi dentro una stufa della cucina e aveva sparso i resti in giardino. Landru viene arrestato il 12 aprile 1919 [fig. 3]. Il processo inizierà il 7 novembre 1921 e si chiuderà il 30 novembre con una sentenza di condanna a morte. Il 25 febbraio 1922 Landru viene ghigliottinato nel cortile della prigione di St. Pierre a Versailles.

Ci sono molti elementi che fanno credere che Bondois pensasse al caso Landru mentre costruiva il personaggio di Selenius, non ultimi i rapporti piuttosto stretti (non dimentichiamo che Bondois era anche giornalista) tra le pagine del suo romanzo e gli articoli usciti sulla stampa italiana, in particolare su *Il Corriere della Sera* (del resto, nel raccontare la storia di Selenius Bondois chiama continuamente in causa un giornale a cui dà il nome di *Gazzetta della Sera*: l'allusione mi pare evidente). Sarebbe interessante studiare il volume *Processo Landru. Le 10 vittime*, uscito in Italia per i tipi della milanese Libreria Uberti. Non se ne conosce la data di stampa, e inoltre oggi è una pubblicazione quasi introvabile [fig. 4].

Il romanzo di Bondois, lo abbiamo visto, esce nel 1920: quindi prima ancora che il processo a Landru avesse inizio. La vicenda di Selenius segue la storia del Barbablù francese solo nella prima parte: Bondois aggiunge un finale tutto suo, al termine di una seconda parte del romanzo piuttosto corposa e che con Landru non ha niente a che fare. Selenius viene imprigionato, scampa alla ghigliottina (altro rimando esplicito al caso francese), intraprende una vita mondana, si insinua nella relazione di una coppia e alla fine rivela, da uomo libero davanti a un interlocutore affascinato, come e perché abbia ucciso e con quale stratagemma abbia evitato la condanna capitale. La sua barba, dice Bondois, nel frattempo è diventata bianca.

Chiudo con una considerazione storico-letteraria e con un invito.

Alessandro Varaldo è considerato l'inventore del *noir* poliziesco italiano. Il romanzo che avrebbe inaugurato questa tradizione è il suo *Il Sette bello*, uscito nella primavera del 1931. Alla luce di *I tre delitti di Barbablù* forse possiamo retrodatere l'inizio della tradizione del giallo italiano.

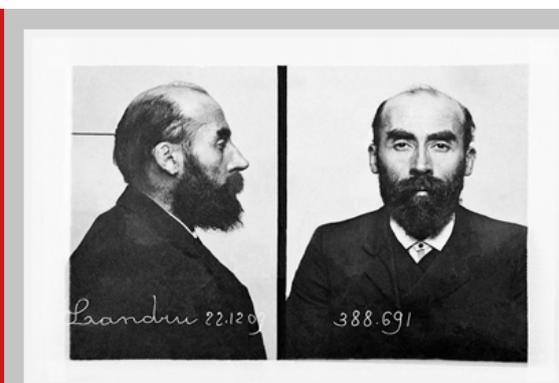


Fig. 3: Henri Landru nel 1919.

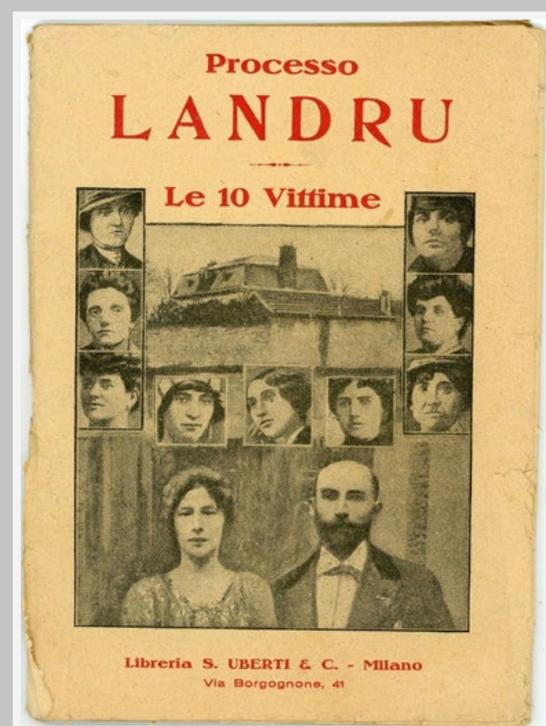


Fig. 4: Frontespizio Processo Landru.



Ha ragione il libraio della libreria torinese Le Colonne quando, nella didascalia di una copia della raccolta di novelle *Si cerca un mecenate* di Bondois scrive: «DimENTICATO, ma da riscoprire, gran lettura».⁵

Chissà che non sia arrivato il momento di tornare sulle pagine di un prosatore, se non grandissimo, quanto meno accattivante.

Bibliografia

- O. BARBELLA, 'I ricercati di Facchi', *Wuz*, 4, maggio 2002, <<https://blog.maremagnum.com/i-ricercati-di-facchi/>>.
- G. BECCARI, 'Virgilio Bondois: rievocazione', *Illustrazione toscana*, novembre 1931.
- V. BONDOIS, *I tre delitti di Barbablù*, Livorno, Giusti, 1920.
- M. DURSI, *La vita scellerata del nobile signore Gilles de Rais che fu chiamato Barbablu (e la vita illuminata del suo re)*, Venezia-Padova, Marsilio, 1973.
- A. CELICO, *Io e le spose di Barbablù*, Milano, Mursia, 2010.
- M. FAIETTI, G. MARINI (a cura di), *Sguardi sul Novecento. Disegni di artisti italiani tra le due guerre*, Firenze, Giunti, 2016.
- E. FERRERO, *Barbablù. Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo*, Casale Monferrato, Piemme, 1998.
- M. FRISCH, *Barbablu*, trad. di B. Bianchi, Torino, Einaudi, 1984.
- D. FUSCO, *Edizioni originali degli scrittori italiani (1900-1947)*, Torino, Morabito Editore, 1948 (riedizione a cura di R. Brussino Fusco, P. J. Mazzoglio, 1999).
- 'Il naso d'argento', in *Fiabe italiane raccolte e trascritte da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 98-107.
- 'La morte di Virgilio Bondois', *La Fiera Letteraria*, s. I, vol. II, n. 18, 2 maggio 1926, p. 2.
- Manoscritti. Novecento - Avanguardie. Storia e letteratura*, <<https://www.limantiqua.com/img/cms/123.pdf>>.
- B. MASINI, *Blu. Un'altra storia di Barbablu*, Milano, Pelledoca Editore, 2017.
- Processo Landru. Le 10 vittime*, Milano, Libreria S. Uberti e C., s.d.
- A. VARALDO, *Il Sette bello*, Milano-Verona, A. Mondadori, 1931.

¹ Si veda s.v., 'Bondois, Giorgio', in ASPU – Archivi Storici e di Personalità di Urbino, <<http://atom.uniurb.it/index.php/bondois-giorgio>> [accessed 07.11.2019].

² Si veda s.v., 'Bonduà, Virgilio', in *Bollettino ufficiale*, anno VII, 1929, 6 settembre, p. 4442.

³ Si veda s.v. 'Marpicati, Arturo', in A. FRAPPANI, *Enciclopedia Bresciana*, <http://www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=MARPICATI_Arturo>, [accessed 07.11.2019].

⁴ «Gli è che non ho potuto farmi la barba e le idee ne soffrono, duran fatica a venire. C'è un intimo rapporto tra i peli della barba e le idee... Almeno così sostengono alcuni psicologi sperimentali» (V. Bondois, *I tre delitti di Barbablù*, Livorno, Giusti, 1920, p. 65).

⁵ <<http://colonnelibri.it/libri/40290>> [accessed 07.11.2019].



4.2. *Rituali del vivere, dell'uccidere e del raccontare.*

Landru (1963) di Claude Chabrol

di Chiara Tognolotti

Landru si apre su una breve serie di immagini prima dei titoli di testa, che come accade spesso tengono insieme le fila del film che si dipanerà di lì a poco sullo schermo. Un carrello avanti entra in una stanza, un salotto borghese, ripreso di fronte e inquadrato di lato da due tende tirate a scoprire la scena, come fosse un palcoscenico. Una famiglia, in abiti primo Novecento, sta per pranzare; un uomo, con tutta evidenza il capofamiglia, siede a capotavola ed è ripreso di spalle, mentre una cameriera serve il pasto. La camera si avvicina alla nuca calva dell'uomo in primissimo piano mentre questi, con un certo disgusto, commenta la pietanza che ha davanti: «Carne tritata! Ancora carne tritata!». Dal dettaglio del vassoio colmo di carne lo sguardo sale al volto dell'uomo, e questi, alla replica della moglie, che rammenta le ristrettezze della guerra e la necessità di accontentarsi, risponde con un caustico «Appunto! Di questi tempi non si sa cosa c'è dentro». Il cinismo della battuta si lega al litigio subito successivo con la donna, che rinfaccia al marito il poco denaro posseduto e il modo scorretto con cui lo ha guadagnato, timorosa al contempo di rivelare ai figli magagne da tenere segrete. Il pianto della cameriera al pensiero del fidanzato disperso sulla Marna apre, infine, a immagini di repertorio della Grande Guerra: soldati in marcia, scoppi di ordigni, trincee in fiamme, riprese aeree di città distrutte accompagnate da una musica battente e cupa. Poi, all'improvviso e in modo piuttosto incongruo, la camera inquadra una sorta di fondale dipinto con un paesaggio lacustre, e le note di un'opera accompagnano i titoli di testa [fig. 1].

La sequenza d'apertura mette a tema i diversi fili che intessono l'ordito del film. Al racconto – suggerito dal titolo che allude alla terribile e notissima storia criminale del protagonista, Landru-Barbablù, illustrata qualche anno prima da Charlie Chaplin nel celebre *Monsieur Verdoux* (1947) – e al suo spazio, il salotto borghese, si intrecciano il tema duplice della 'carne tritata' – la guerra e, insieme, le azioni criminali dell'uomo – e il modo di inquadrare ricorrente nel film: la cinepresa fissa e frontale a riprendere una scena teatrale, ovvero una messinscena. Vorrei seguire qui il comporsi dell'ordito del film tenendo come traccia per l'appunto le figure e i motivi messi in forma nella sequenza d'apertura.

Il racconto segue il dipanarsi dei crimini di Landru-Barbablù, omicida per denaro di undici donne, sullo sfondo della Grande Guerra. Tema forte della scrittura di Françoise Sagan, autrice della sceneggiatura, è per l'appunto il parallelo stringente tra strage di Stato e crimini privati, dalla matrice borghese comune. Proposta con un discreto cinismo dall'allusione alla carne tritata della prima scena, la dimensione politica che accosta i crimini di Landru ai caduti nel primo conflitto mondiale torna in modo esplicito lungo il film, quando il montaggio ribadisce la similitudine accostando il fermo immagine delle mani delle vittime che firmano le polizze in favore dell'uomo con diverse serie di immagini di repertorio intorno alla guerra. Il motivo politico risuona ancora quando brevi inserti vedono un Georges Clemenceau dall'iconografia codificata e quasi caricaturale – la divisa nera con camicia e berretto – discutere con l'addetto stampa della necessità di utilizzare il processo al nuovo Barbablù per distogliere l'opinione pubblica dalle trattative sofferte che portarono al trattato di pace con la Germania. Lo stesso motivo torna infine dopo l'arresto del protagonista, durante il processo: se il potere mette in scena Landru a

guisa di fumo negli occhi, così Landru mette in scena se stesso, recitando il ruolo dell'innocente perseguitato e insieme di sottile seduttore, per far dimenticare i delitti commessi.

Dunque Landru-Barbablù per Chabrol è prima di tutto figura politica giacché si fa strumento di una lettura tagliente della borghesia francese, raffigurata come pienamente consapevole della propria cinica crudeltà. I delitti dell'uomo sono figura dei crimini ben più gravi di una certa Francia, impavida nell'accogliere il massacro delle trincee in nome dell'amor di patria. In questo senso Chabrol è certo il più politico dei registi *Nouvelle vague* accanto ad Alain Resnais, giacché sposta l'asse della riflessione estetica di taglio modernista tipica dei *jeunes turcs* verso una dimensione politica che intreccia gli eventi individuali al farsi della storia.

La seconda traccia che vorrei esplorare muove lungo la rappresentazione delle figure femminili. La camera di Chabrol le inquadra già a pezzi, verrebbe da dire, frammentate, prima che dalle mani omicide di Landru, dal montaggio di primi e primissimi piani di volti, spalle, mani e gambe; e comunque, quando apre al piano d'insieme, le donne appaiono raggelate nei ruoli convenzionali dettati dal patriarcato borghese, mogli, amanti, vittime [fig. 2].

Allora la storia dei crimini di Landru è ancora una volta occasione di critica sociale, questa volta a illuminare l'ipocrisia della costruzione familiare borghese, con la donna incatenata in ruoli definiti dai quali non le è possibile svincolarsi. Così Catherine (Françoise Lugagne), la moglie, è costretta ad accettare le assenze, le infedeltà e i crimini del marito, che sospetta o che conosce, perché del tutto dipendente da lui dal punto di vista finanziario; così Fernande, l'amante, è l'unica che al processo viene ferita dai fischi e dalla disapprovazione del pubblico, giacché figura che mostra le crepe dell'istituzione familiare. Del resto, quelli di Catherine e in parte di Fernande sono gli unici casi in cui la soggettività femminile affiora alla superficie del film; le altre figure, le vittime, appaiono «comme des "Autres" radicalement dépourvues de conscience», come scrive Geneviève Sellier (1999), figurine simili le une alle altre e di pochissima profondità psicologica, pronte a farsi sedurre e uccidere con la stessa sorridente inconsapevolezza, in modo da mettere chi guarda in una posizione di superiorità rispetto a loro, mai sfiorate dall'ombra della presa di coscienza.

Infine la terza traccia, forse la più complessa: la mes-



Fig. 1: Fotogrammi tratti da *Landru* di Claude Chabrol (1963)



Fig. 2: Fotogrammi tratti da *Landru* di Claude Chabrol (1963)



Fig. 3: Fotogramma tratto da *Landru* di Claude Chabrol (1963)



Fig. 4: Fotogramma tratto da *Landru* di Claude Chabrol (1963)



sa a tema della visione come problema, ovvero il motivo di fondo del cinema moderno, l'interrogativo sull'affidabilità dello sguardo che porge le immagini.

La messa in inquadratura di *Landru* evoca più volte la scena teatrale, così da sottolineare l'artificialità della messa in scena [figg. 3-4]. La ripresa frontale e fissa che rimanda alla spettacolarità del palcoscenico è richiamata con insistenza dai sipari che racchiudono l'immagine; è ripresa nelle sequenze del processo segnate da entrate, uscite, monologhi, colpi di scena e reazioni affettive del pubblico; è spazio privilegiato del racconto come luogo di seduzione per Landru, che costruisce il suo personaggio e la messa in scena della seduzione e del delitto in scenografie ricorrenti (il giardino delle Tuileries, la stazione, la villa di Gambais), battute studiate e ripetute (l'inquietante e macabra richiesta, alla biglietteria della stazione, di «due andate e un ritorno»), e sempre davanti a un pubblico: le signore delle Tuileries che ne commentano la *vis erotica*, la bigliettaia che ripete riacchiando la consueta richiesta, i due vicini inglesi che, pur disgustati dall'odore acre dei corpi bruciati nella stufa, non si rendono conto degli omicidi seriali. La cura nell'eseguire il rituale del delitto è osservata da Chabrol con uno sguardo sardonico che ne coglie la similitudine con il ricorrere cadenzato delle usanze familiari; come la guerra e il matrimonio, il delitto appartiene al modo di organizzare la società della borghesia.

Il film delinea poi una sorta di percorso nella storia della rappresentazione occidentale che passa per l'evocazione, in svariate sequenze, dell'iconografia della pittura impressionista, l'immagine rovesciata della ripresa fotografica, l'illusione dei giochi ottici del pre-cinema (la *boule* della veggente), le attrazioni dei primi anni del cinema come i *travelogues* – che riproducevano lo scorrere delle immagini dal finestrino del treno, registrate su pellicola, con il pubblico che si accomodava in sale simili all'interno di un vagone ferroviario –, i modi della comicità del muto – la rappresentazione dell'arresto di Landru da parte di un gruppo di poliziotti dallo zelo caricaturale – e il romanticismo di zucchero di certi racconti del cinema classico [figg. 5-8].

Cosa affiora, dunque, dalla figura di Barbablù nel racconto di Françoise Sagan e nelle immagini di Claude Chabrol? La lettura che vorrei suggerire ne vede il ruolo di occasione e strumento per svelare le ipocrisie della società borghese e patriarcale e insieme scardinare l'illusione alla base del cinema narrativo classico: il raccon-



Fig. 5: Fotogramma tratto da *Landru* di Claude Chabrol (1963)



Fig. 6: Fotogramma tratto da *Landru* di Claude Chabrol (1963)



Fig. 7: Fotogramma tratto da *Landru* di Claude Chabrol (1963)



Fig. 8: Fotogramma tratto da *Landru* di Claude Chabrol (1963)



to della storia di Landru, oltre a far emergere impietosamente il sostrato crudele e sanguinante della società borghese novecentesca, serve anche a mettere in dubbio il modo di raccontare che quella società ha creato, svelandone l'inganno: che le immagini del film siano rappresentazione e non realtà è parte di una consapevolezza di solito tenuta quieta e come addomesticata dalle convenzioni narrative del cinema narrativo classico, e che invece il film di Chabrol riporta con insistenza davanti ai nostri occhi. Questa, in parte e a un primo sguardo, è la funzione delle immagini di repertorio, che appaiono raccontare la guerra con la forza del vero per contrapporsi alla messinscena esibita e quasi sfacciata che illustra il racconto, così da renderne evidente ancora una volta la falsità. Ma, a ben vedere, anche quelle immagini di bombardamenti, di assalti, di trincee, sono rappresentazioni, costruite secondo un codice diverso da quello narrativo del film ma in ogni caso convenzionale; come arbitraria è la scelta dell'accostamento di quelle immagini e delle sequenze di finzione ai titoli di giornale d'epoca, in un montaggio efficace che gioca sull'effetto di 'veridizione' ma che per l'appunto non allude o raffigura una verità o una realtà, ma ne è rappresentazione artificiale.

Che cosa mostrano allora le immagini, e dov'è, se c'è, un punto di approdo, o un appiglio per ancorare la visione e posarla con sicurezza sulle cose, in modo da poterle leggere e interpretare? Il film mette in discussione, in modo sottile ma deciso, l'illusione di verosimiglianza delle immagini giacché ne indica l'inconsistenza e l'insicurezza con sorridente crudeltà, in una linea di riflessione sullo statuto delle figure sullo schermo tipica del cinema moderno che si era aperta in Francia con alcuni film del decennio Cinquanta – ricordo solo i lavori di Max Ophüls, da *La Ronde* a *Lola Montes*, insieme al Jacques Becker di *Le Trou* – e che la *Nouvelle vague* raccoglie nel fluire impetuoso di anni in cui il cinema francese sembra voler sgranare le maglie del cinema classico per ritesserle in forme inedite. Ancora di più appare allora il ruolo – alla lettera – tagliente di Landru e della sua storia, che seziona le sue vittime mentre scardina l'universo borghese e il suo modo di raccontare per immagini, declinando la ribellione estetica dei *jeunes turcs* in modi più politici giacché riflette sulla società e insieme sul farsi e sul senso dei film.

Bibliografia

- C. CHABROL, *Come fare un film* [2004], Torino, Einaudi, 2005.
M. PASCAL, *Claude Chabrol*, Paris, La Martinière, 2012.
G. SELLIER, 'Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague', *Clio. Femmes, genre, histoire*, 10, 1999, <<https://journals.openedition.org/cli/265>>.
G. SELLIER., *La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005.



GALLERIA | BARBABLÙ

IL MITO AL CROCEVIA DELLE ARTI E DELLE LETTERATURE

5. Sguardi, occultamenti, sessualità



5.1. *Mostrare o non mostrare? Descrivere o non descrivere?* *Incursioni nella stanza proibita di Barbablù*

di Laura Tosi

Benché le varianti folcloriche della fiaba di Barbablù siano sostanzialmente riconducibili a tre sole tipologie – AT 312 «Bluebeard», a cui appartiene la versione di Perrault, AT 311 «The Heroine Saves Herself and Her Sisters», in cui si classifica *Fitchers Vogel* dei Grimm, e AT 955 «The Robber Bridegroom» (Aarne [1928] 1981) –, il protagonista presenta tratti molto eterogenei quanto a identità sociale, nazionalità e carattere: egli è prevalentemente marchese, barone, sultano; generalmente francese, inglese, Moro, turco, italiano. Sempre molto, molto ricco. Oltre che assassino è orco, gigante, vampiro, cannibale e, in *Naso d'Argento* (Calvino 1968), perfino diavolo. In ogni caso è «inevitably presented as Other, belonging to a different class, land, or world altogether» (Bacchilega 1997, p. 139).

L'attribuzione di responsabilità legata alla carneficina non viene registrata da Barbablù. Il sangue, mentre sporca la chiave, sposta la colpa dal pluriomicida alla moglie che ha aperto la porta: uno degli aspetti inquietanti della fiaba è proprio il trasferimento spregiudicato della colpa dall'assassino alla potenziale vittima, trasferimento assecondato dalla celebre interpretazione di Bettelheim ([1977] 1981) della disobbedienza come metafora dell'infedeltà coniugale, dove la curiosità è il sommo peccato femminile.

Al centro della fiaba – e del saggio – la stanza proibita e l'atto trasgressivo della sua apertura. Come in un gioco di specchi (non marginali nella vicenda), la fiaba sovrascrive la trasgressione ai crimini efferati di Barbablù. Motore di ogni fiaba, la trasgressione, unita a proibizione e punizione, è presente anche nel mito (dal vaso di Pandora ad Amore e Psiche). Non a caso, nella versione illustrata da Crane (1899, p. 2), sullo sfondo del riquadro dedicato alla moglie compare un arazzo raffigurante Eva che ha colto il frutto dell'albero della conoscenza, sul quale è avvolto il serpente-diavolo: la caduta di Eva è palinsesto per la moglie che, con la chiave in mano, scende le scale verso gli inferi della conoscenza. A tal proposito Barzilai (2009, p. 17) avanza un'ipotesi teologica: Barbablù si è appropriato delle prerogative divine della proibizione biblica ed è ucciso per la sua *imitatio dei*, non per i suoi crimini.

Importante strategia narrativa, la trasgressione nella *fiction* spalanca le porte all'avventura. In Barbablù, invece, nessuno ha la vocazione del picaro e l'avventura è sostituita da un ammonimento, un *cautionary tale* matrimoniale che prevede il salvataggio da parte della famiglia d'origine. Se alle famiglie disfunzionali delle fiabe di solito si sfugge con il matrimonio e il *happily ever after*, qui accade un movimento inverso, regressivo, che lo decostruisce. Lo sposo non è un principe azzurro ma un individuo che la moglie impara a conoscere solo quando, oltrepassata la soglia della stanza, entra nella psiche e nel passato di lui – una forma estrema di intimità coniugale segnata da un netto sbilanciamento di potere.

L'apertura della stanza genera nella moglie un cambiamento non registrabile dalla fiaba: i personaggi fiabeschi, ha argomentato Lüthi (1982), privi di spessore e di profondità interiore, rispondono agli stimoli dell'ambiente con meccanica univocità. Per necessità di memorizzazione e di trasmissione orale il *plot* nella fiaba è tutto, e i personaggi esternano i propri conflitti interiori soltanto tramite le azioni. Ma anche raffigurare la conseguenza

di un'azione – svelare i contenuti della stanza – può creare difficoltà.

Partiamo 'dall'inizio', dall'apertura della stanza in Perrault (1697):

D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées; après quelques moments, elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang, se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'était toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées, et qu'il avait égorgées l'une après l'autre). (Perrault 2002, p. 38).

La prima traduzione inglese è di Robert Samber (1729): «After some moments she began to observe that the floor was all covered in clotted blood, on which lay the bodies of several dead women ranged against the walls» (in Hermansson 2009, p. 45). Subito si nota una grave incongruenza: sul pavimento, coperto di sangue rappreso, giacciono i corpi di numerose donne allineate alle pareti. Scompare il rispecchiamento (in Perrault il sangue riflette i corpi) e i corpi giacciono nel sangue e contemporaneamente si trovano alle pareti; *mistranslation* emblematica della costante revisione, cui induce il difficile allestimento di una scena così cruciale. Le riproduzioni e le riscritture oscillano continuamente tra il rappresentabile e l'indicibile, tra il non rappresentabile e il comunque raccontabile, con combinazioni e incroci vari tra (non) dire e (non) illustrare. Nel caso delle illustrazioni del testo di Perrault, i più famosi artisti otto-novecenteschi non raffigurano la dettagliata descrizione della stanza. Per esempio Doré si limita a illustrare la scena della chiave, convogliando la ferocia di Barbablù nello sguardo ferino; Crane (1899) e Rackham ([1933] 2018) scelgono il momento immediatamente precedente l'apertura, una forma di *suspense* visiva, irresistibile per molti futuri illustratori, che pone l'accento sull'aspetto *thriller* della vicenda (la moglie nel ruolo di investigatrice più che di traditrice) [figg. 1-2]. Le illustrazioni di Dulac alla versione di Quiller Couch ([1910] 2009) testimoniano la moda orientaleggiante di fine secolo (Barbablù come tiranno orientale, la moglie di nome Fatima) e mostrano una prospettiva diversa: la stanza coincide con la posizione dello spettatore, ciò che si vede è solo la reazione della fanciulla [fig. 3]. Il testo – amplificando la descrizione di Perrault – ne segue il movimento del



Fig. 1: Walter Crane, *Bluebeard's picturebook*, 1899, (Wikimedia Commons).



Fig. 2: Arthur Rackham, *The Arthur Rackham fairy book. A book of old favourites with new illustrations*, 1933, (The New York Public Library, Digital Collection).

capo dal basso verso l'alto, e la prima impressione è che la stanza sia rosso-violacea perché interamente ricoperta di porfido.

Mostrare la reazione senza neppure descrivere i contenuti della stanza è la strategia di Beatrix Potter nel racconto *Sister Anne*, pubblicato nel 1932 negli Stati Uniti per lettori più grandi di quelli cui abitualmente rivolgeva le sue favole di animali. La riscrittura, ambientata nel Medioevo, nelle zone del Nord dell'Inghilterra care alla scrittrice, è incentrata sulla violenza domestica del barone, uomo volgare, dagli occhi porcini, gran mangiatore di carni allo spiedo, che, con una banda di scagnozzi misogini e violenti, opprime gli affittuari con scorribande e furti. Del tutto assente l'elemento magico: il barone si accorge che la stanza è stata aperta per l'impatto devastante che la vista della camera – contenente un orrore non spiegato e non illustrato – ha provocato nella moglie, trovata svenuta sulla soglia dalla sorella. In *Sister Anne* è tale impatto a fare da specchio dell'orrore.

Specchi e superfici riflettenti non sono secondari in Perrault: il palazzo è ricco di specchi con cornici sfarzose di vetro e argento, nei quali ci si può guardare a figura intera (viene in mente la Galerie des Glaces di Versailles, completata pochi anni prima della stesura della fiaba). Del resto gli specchi sono tipici della fiaba, che ama i colori forti e i contrasti: brillante come l'oro, nero come l'ala del corvo, rosso come il sangue – come nella scena 'primaria' di Perrault. Riflessione e specchio sono alla base della riscrittura aggiornata a inizio secolo *The Bloody Chamber* (Carter [1979] 1995). La moglie sopravvissuta – e narratrice – diventa consapevole del suo potenziale di seduzione e corruzione grazie agli specchi che la circondano e all'immagine riflessa restituitale dagli sguardi del marito.

Per certi versi l'allestimento della camera degli orrori è un'operazione morbosamente estetizzante: la mostra di un collezionista, un «tableau mort» (Hermansson 2009, p. 141), che prevede che la spettatrice vi prenda parte e lo completi. È quasi una scena *en abyme*: il personaggio entra nel quadro e prende posto nella serie di cadaveri esposti alla contemplazione estetica (Tatar 2004, p. 153). Nel caso della Carter i corpi, conservati in una camera di tortura prima che di morte, obbediscono a una morbosa legge del contrappasso: l'allestimento prevede l'aggiunta dell'ultima moglie, pianista, decapitata come Santa Cecilia, patrona dei musicisti.

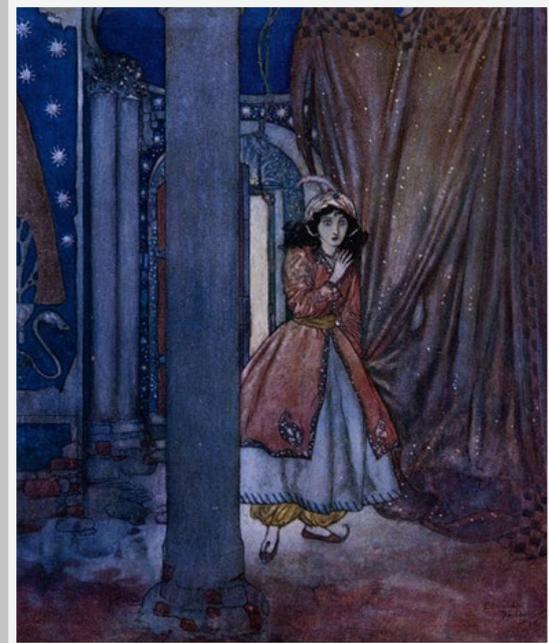


Fig. 3: Edmund Dulac, 1910.

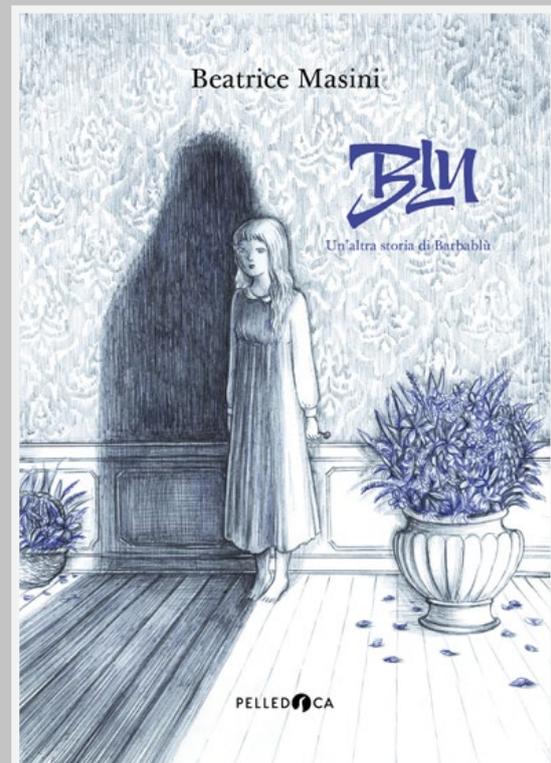


Fig. 4: Masini, *Blu. Un'altra storia di Barbablù*, 2017, copertina © Virginia Mori, Pelledoca editore.

L'oggettivazione dei corpi come parte di un allestimento è, insieme, reale e metaforica. Ciò che la Fatima di turno trova aprendo la porta va dal grado zero dell'orrore, con oggetti che richiamano le fanciulle, fino al grado massimo, quando si spalancano le porte dell'inferno e si scorgono le fiamme. Il grado minimo è nella descrizione di Anatole France: uno stanzino delle principesse tristi, dove una moglie troppo impressionabile scambia i quadri alle pareti per cadaveri mutilati; la stanza «emana un'influenza maligna» (France 2004, p. 27) e nulla più. Diverso il contenuto della stanza in Anne Thackeray (figlia dello scrittore) e Beatrice Masini: nelle loro riscritture, diverse per lingua, periodo e destinatario, i corpi delle mogli sono sostituiti da oggetti. In *Bluebeard's Keys* (Ritchie [1874] 1890), ambientata a Roma, la chiave proibita apre un forziere dove il ricco marchese Barbi ha conservato non i corpi bensì i feticci delle donne che, spezzando loro il cuore, ha indotto al suicidio: lettere, abiti, gioielli, ritratti, incluso quello di Fanny, la protagonista. Aprendo il cassone ella vede se stessa, poi la sorella, riflessa nel grande specchio sotto il coperchio. Chiunque apra il forziere, diventa parte del museo metonimico del ricordo, memento delle efferatezze del marchese. Al contrario dei corpi, le lettere delle mogli in un certo modo 'parlano' di loro, del loro destino, delle loro storie di abbandono e violenza.

Nella versione per ragazzi di Masini [fig. 4], la protagonista Blu trova nella stanza segreta uno scrigno che conserva un oggetto per ogni donna uccisa. Qui sarà Blu a uccidere il marito nel sonno e a organizzare i funerali delle ragazze, «deponendo in sei scatole quasi identiche quei piccoli oggetti che le ricordavano» (Masini 2017, p. 71). Mentre la fiaba di Perrault non si sofferma sul destino dei cadaveri, questa invece ritualizza la sepoltura degli oggetti, sostituti dei corpi (significativamente rappresentati nel disegno) [figg. 5-6].

Nella novella *Alien Territory* (Atwood 1995) la moglie sa che Barbablù è un serial killer. Affascinata di poter entrare nel mistero della sua psiche, trova nei cassetti, piegati, stirati e profumati di lavanda, i corpi delle mogli, e nella stanza segreta un bambino morto: «*It's mine, he said, coming up behind her. I gave birth to it. I warned you. Weren't you happy with me? It looks like you, she said, not turning around, not knowing what else to say*» (p. 113). Se l'omicidio delle donne è in qualche modo accettato e perdonato da questa moglie innamorata e volenterosa, il cadavere del bambino, emanazione del marito, va oltre ogni tentativo di comprensione e redenzione.

A secoli di distanza l'una dall'altra queste versioni cercano, se non sempre di comprendere, almeno di accompagnarci nella stanza del morboso allestimento, fermandosi sulla soglia per proteggerci oppure facendoci entrare nello sguardo della moglie, nel riflesso dei cadaveri sulla sua psiche. La stanza è aperta, il mistero svelato. Dopo l'esitazione nulla sarà più come prima; la terribile intimità con l'assassino seriale porta la moglie, e con lei il lettore, dall'innocenza alla conoscenza. In ciò la fiaba, come ogni forma di *storytelling*, e quale «*ancient virtual reality technology that specializes in simulating human problems*» (Gottschall 2013, p. 59), ci regala fortissime emozioni vicarie. La stanza di Barbablù ci concede una passeggiata virtuale all'inferno, ma lascia la chiave sempre salda nelle nostre mani.



Fig. 5: Masini, *Blu. Un'altra storia di Barbablù*, 2017, copertina © Virginia Mori, Pelledoca editore.

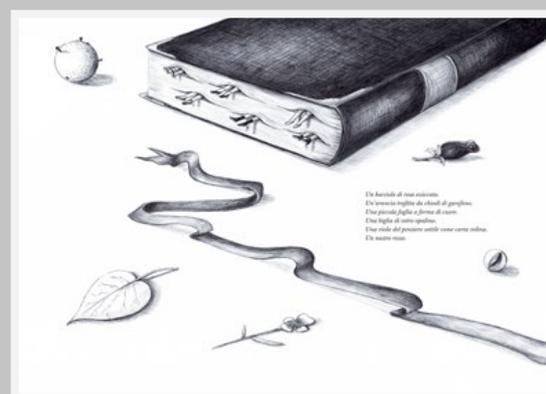


Fig. 6: Masini, *Blu. Un'altra storia di Barbablù*, 2017, copertina © Virginia Mori, Pelledoca editore.

**Bibliografia**

- A. AARNE, *The Types of the Folktale A Classification and Bibliography, Translated and Enlarged by S. Thompson* (1928), 2nd rev., Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1981.
- M. ATWOOD, 'Alien Territory', in EAD., *Bones and Murder*, London, Virago, 1995, pp. 103-116.
- C. BACCHILEGA, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1997.
- S. BARZILAI, *Tales of Bluebeard and His Wives from Late Antiquity to Postmodern Times*, London and New York, Routledge, 2009.
- B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe* [1977], Milano, Feltrinelli, 1981.
- I. CALVINO, 'Il Naso d'argento', in ID. (a cura di). *Fiabe Italiane*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 98-107.
- A. CARTER, *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), London, Vintage, 1995.
- W. CRANE, *Bluebeard's Picturebook*, London and New York, John Lane, 1899.
- A. FRANCE, *Le sette mogli di Barbablù*, trad. di P. Verdecchia, Roma, Donzelli, 2004.
- J. GOTTSCHALL, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, New York and Boston, Mariner Books, 2013.
- C. HERMANSSON, *Bluebeard. A Reader's Guide to the English Tradition*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.
- M. LÜTHI, *The European Folktale: Form and Nature*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1982.
- B. MASINI, *Blu. Un'altra storia di Barbablù*, Milano, Pelledoca, 2017.
- C. PERRAULT, *Fiabe* (testo originale a fronte), Venezia, Marsilio, 2002.
- B. POTTER, 'Sister Anne' [1932], in *The Complete Works of Beatrix Potter*, Delphi Classics, Kindle ed.
- A. QUILLER COUCH, (ill. Edmund Dulac), *The Sleeping Beauty and Other Fairy Tales from the French* [1910], Dodo Press, 2009.
- A. RACKHAM, *The Arthur Rackham Fairy Book. A Book of Old Favourites with New Illustrations* [1933], Pook Press, 2018, Kindle ed.
- A.I. RITCHIE (Miss Thackeray), 'Bluebeard's Keys' [1874], in ID., *Bluebeard's Keys and Other Stories*, London, Smith, 1890, pp. 3-118.
- M. TATAR, *Secrets Beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton, Princeton University Press, 2004.



5.2. *Barbe-Bleue: regard et sexuation*

par Éric Le Toullec

De tous les contes populaires dont nous avons gardé la trace en Europe, l'histoire énigmatique de Barbe-Bleue porte en elle une force toute particulière d'attraction horrifique mêlée d'inquiétante étrangeté.

La question de l'interprétation du texte intéresse autant le champ littéraire, musical ou cinématographique que celui de la psychanalyse qui interroge le conte dans sa capacité à mobiliser l'inconscient du lecteur. Barbe-Bleue nous tient en haleine parce qu'il est question du désir dans son rapport à ce qui est caché, opaque, voire contradictoire. Pour le psychanalyste les vérités que le conte dissimule se trouvent ailleurs que dans l'espace axiologique mais doivent plutôt se déchiffrer dans la structure narrative elle-même comme dans la récurrence de certains motifs lors des différentes tentatives de réécriture de Barbe-Bleue.

Ainsi la clef dont Perrault nous indique dans une concision elliptique saisissante qu'« elle était Fée » (Perrault 2014, p. 190) constitue le véritable marqueur symbolique du conte de Barbe-Bleue : la place d'adjectif attribut est remarquable ici, mettant en valeur le seul élément magique du conte [fig. 1]. Bruno Bettelheim, le premier psychanalyste à en proposer une interprétation, relie la clef et la tache de sang indélébile à l'acte sexuel et au registre de la défloration dans son caractère d'irréversibilité (Bettelheim 1976, p. 441-442). Or la clef tachée de sang, outre la référence à peine voilée à une position de pouvoir phallique, évoque aussi une altération définitive de sa forme imaginaire et met en évidence l'instabilité de l'objet derrière le signifiant au sens où le mot tue la chose. La tache indélébile est ce qui vient inscrire le manque au cœur de la fonction phallique signifiante et permet du même coup le passage au registre symbolique du déchiffrement et de l'élucidation par le langage. Dès lors, puisque la clef s'adresse à l'effort d'interprétation lui-même, nous sommes conduits légitimement à nous poser la question suivante : de quelle mutation subjective le texte princeps de Perrault cherche-t-il à rendre compte ?

On peut reprocher ici à Bruno Bettelheim de rejoindre dans son interprétation de Barbe-Bleue la visée morale du conte. L'aspect tautologique de sa démonstration échoue sur ce point à dévoiler la dimension inconsciente du texte (Bettelheim 1994, p. 444). Le conte de Barbe-Bleue nous amène à considérer la curiosité, non comme une mise en garde contre le pouvoir destructeur de la sexualité, mais bien au contraire comme un passage nécessaire à une certaine forme de désobéissance, véritable épreuve du dévoilement. Cette curiosité-là est poussée par la découverte d'une scène interdite et dissimulée, promesse d'un savoir en attente. Ce savoir vient répondre à l'incomplétude fondatrice de notre rapport au langage, à la béance que laisse donc l'inconscient dans notre rapport à la parole : la scène est attendue comme une révélation fondamentale. Ici le regard supplée au manque qu'incarne le signifiant phallique dans le champ symbolique, celui de la parole et du langage : mutation du regard comme objet constitutif du désir, qu'il enclenche donc.

Or les deux temps du récit au cœur de la tension narrative dans Barbe-Bleue sont des constructions scéniques scopiques inversées, c'est-à-dire qu'elles privilégient toutes deux le regard pris comme objet central dans le déclenchement du réel narratif, mais de manière opposée et symétriquement.

La première scène, celle de l'entrée dans la chambre interdite, contient une charge d'effraction, d'empressement et de sidération.

La seconde, celle de l'attente des deux frères sauveurs, reprend au contraire un évidement de

la charge scopique autour du rien, une attente et une forme de construction progressive de l'objet scopique (cf. le nuage qui annonce l'apparition progressive des cavaliers).

Il y a un jeu de permutation et d'opposition du couple vision/regard, terme à terme, autour de ces deux scènes qui inclut aussi un rapport à la temporalité : d'un côté cet empressément de la curiosité et de l'autre l'attente forcée de la jeune épouse menacée par la violence conjugale. En outre le thème de la répétition, présent dans les deux scènes, passe du registre imaginaire au symbolique : il concerne en effet tout d'abord l'image des corps féminins égorgés, suspendus et attachés alors que dans la seconde scène c'est la scansion narrative à trois reprises qui porte la marque de la répétition « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir » ?

Ce renversement par couples signifiants opposés évoque la marque du fantasme dans l'inconscient, mais aussi une certaine logique des marqueurs sexués présents dans le conte. La scène de l'entrée dans le cabinet interdit dévoile métaphoriquement la levée du refoulement sur la violence pulsionnelle du combat autour du phallus, entendu ici comme le signifiant privilégié du manque logé dans l'inconscient, articulant au langage le désir et la recherche de son assouvissement. Ce combat vise un certain rapport à l'exclusivité de deux manières différentes selon que l'on se situe sur le versant masculin ou féminin. Côté homme, Barbe-Bleue veut garder la maîtrise sur sa jeune épouse en l'asservissant à son propre secret, elle doit renoncer à sa curiosité pour se faire sa chose, et lui permettre de vérifier qu'elle n'existe dans son désir qu'à cette place-là, elle devient son phallus imaginaire. Cette équation girl = phallus, Lacan y décèle l'aspect insaisissable de l'objet phallique (Lacan 1991, p. 454) à partir d'un commentaire sur *La naissance de Vénus* de Botticelli : la beauté obtient son pouvoir de fascination à travers ce rapport privilégié au manque qui l'habite [fig. 2].

Dès lors le fantasme, dans son impasse logique autour du phallus imaginaire, pousse Barbe Bleue à chosifier l'autre féminin jusqu'à la mort. Côté femme, la demande d'exclusivité vise le rapport d'exception dans le désir de l'autre cherchant à vérifier qu'elle est bien la seule, l'unique, dans un souci de reconnaissance qui la gratifierait vis-à-vis de son propre manque. C'est bien à partir du désir de l'autre qu'elle pense récupérer l'objet phallique, le phallus est ici le signifiant d'un prestige symbolique, vecteur d'une curiosité vers la promesse d'un savoir, mais aussi d'un statut qui lui manque. On mesure mieux l'effroyable déconvenue au spectacle macabre de la chambre interdite : en découvrant sa place d'objet dans le désir de l'autre, elle se voit elle-même contredite dans son propre désir. D'abord parce qu'en s'identifiant aux



Fig. 1: Jacques Bacheley (1712-1781), *La clef d'or ou La Fée Moderne*. Graveur (gallica.bnf.fr / BNF).



Fig. 2: Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, ca. 1485, particolare (Wikimedia Commons).



Fig. 3: Cecchi, Giambattista, *La morte di Didone*, XVII sec. (The New York Public Library, Digital Connections).



corps féminins suspendus, c'est sa propre mort qui s'annonce, mais aussi parce que sa demande d'exclusivité est bafouée par la répétition des crimes antérieurs. Le savoir auquel elle aspirait en pénétrant la chambre interdite la nie en tant que sujet désirant. Sidération et évanouissement (elle laisse tomber la clef, c'est-à-dire un certain rapport au phallus) métaphorisent ce rapport contradictoire et tragique entre désir et maîtrise consciente de soi, comme si l'égarement était ici le prix à payer pour continuer à désirer au prix donc de sa propre vie. Véritable *aphanisis* au sens où Lacan décrivait dans cette éclipse subjective le vacillement et la vulnérabilité de l'individu qui y accède (Lacan 2013, p. 501). Barbe-Bleue met en scène l'inconciliable tragédie du désir autour de deux logiques inconscientes contradictoires, sorte d'impasse de son articulation logique entre homme et femme.

Dans la deuxième séquence, celle de l'attente du frère et de l'interpellation de la sœur Anne, fraternité et sororité s'opposent tous deux ici à l'impasse tragique du désir charnel : la question de l'amour surgit à travers l'entraide et la prise de risque pour sauver une personne aimée. Tout cela devient possible, non parce qu'une solution aurait été trouvée par rapport à l'impasse du désir phallique, mais parce qu'il va être question de le laisser tomber (comme la clef), de l'oublier ni plus ni moins comme la dernière phrase du conte de Perrault nous le rappelle instamment (Perrault 2014, p. 193) : logique d'effraction tragique du désir inconscient d'un côté contre celle d'un refoulement libérateur de l'autre. Incontestablement Perrault situe l'amour du côté du refoulement de la chose sexuelle. Le récit quitte sa composante traumatique pour laisser la place à une autre tonalité, celle d'une mise en tension autour de l'attente salvatrice portée par l'entraide entre frères et sœurs : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? ». Devenue un véritable *slogan* pour quiconque est interrogé à brûle-pourpoint sur Barbe-Bleue, cette évidence cache pourtant le vers de Virgile dans l'*Énéide* auquel Perrault a certainement pensé : « Didon l'esprit malade s'adresse à sa sœur *avec qui elle ne fait qu'une* : Anna ma sœur quels rêves éveillés m'effraient et me tiennent en suspens » (Virgile 2013, p. 172-173). L'auteur de Barbe-Bleue est à l'origine en 1687 de la querelle entre les Anciens et les Modernes et sera le chef de file de ces derniers contre Boileau. S'opposant au modèle antique dans le célèbre épisode de l'*Énéide* (chant IV), il renverse son issue fatale (le suicide de Didon) en proposant de sauver l'héroïne de Barbe-Bleue [fig. 3].

L'attente permet à l'objet d'apparaître progressivement dans le champ de vision, et renvoie donc aussi aux contours d'une vision intérieure au sens où le rêve enseignait les Anciens. Ce 'rien' apparaît comme un objet à part et semble indiquer une particularité de la sexualité féminine s'opposant à la composante mortifère de la quête phallique. Ici les sœurs ne font qu'une comme nous le rappelle le vers de Virgile, plus de place pour le manque et le signifiant phallus censé l'incarner. À travers le concept de sexualité, Lacan renvoie au choix de l'inconscient pour se situer du côté homme ou femme, bien au-delà du sexe anatomique, mais aussi par-delà la surdétermination de l'environnement socio-éducatif. Lacan évoque une jouissance Autre pour spécifier cette forme de jouissance qui ne serait pas entièrement (*pas-toute*) articulée au *phallus*, c'est-à-dire au signifiant du manque, et qu'il articule au féminin dans la logique des choix inconscients. Or ce registre inconscient du *pas-tout*, le rien qui s'oppose au tout phallique, permet l'issue positive du conte vers la libération finale de l'héroïne : cette dernière n'est pas punie pour sa curiosité, ni même pour son infidélité, elle doit son salut à une certaine entraide portée par une autre forme de regard. Le rien au centre du regard des deux femmes et qui pourtant fait lien entre elles deux, renvoie à la part inassimilable du féminin. Dans la logique du *pas-tout*, il existe une part de rien qui spécifie le féminin inconscient et lui permet d'échapper à la logique masculine d'assignation en tout ou rien, toute entière tournée vers la jouissance phallique, celle que résume si bien la formule « en avoir ou pas ». Non pas que l'héroïne du conte de Perrault ne puisse accéder à cette logique du désir portée par le phallus (c'est bien d'ailleurs le sens de l'entrée dans



la chambre interdite motivée par la quête d'un savoir interdit), mais elle peut ensuite ne pas s'y soumettre entièrement pour échapper à sa composante mortifère. En ce sens Barbe-Bleue peut se lire comme un conte sur la différence sexuée qui préfigure une forme de renouvellement du regard à travers une émancipation par le féminin de la norme phallique du désir.

Bibliographie

B. BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction par T. Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.

J. LACAN, *Le Séminaire livre VI. Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, 2013.

J. LACAN, *Le Séminaire livre VIII. Le transfert*, Paris, Seuil, 1991.

C. PERRAULT, ' La Barbe bleue ', in ID. *Histoires ou Contes du temps passé*, Paris, Flammarion, 2014, pp. 187-194.

VIRGILE, *L'Énéide*, trad. P. Veyne, Paris, Les belles lettres, 2013.



tera-poesia? Il lettore non funge da *primary addressee*: è solo chiamato a testimoniare l'espletata restituzione della chiave; e neanche Barbablù pare il diretto destinatario della lettera. Con tono ostentatamente impersonale e burocratico, l'io poetico dice 'restituisco', non 'ti restituisco'. E parla di Barbablù in terza persona. Malgrado l'io poetico non si degni di rivolgerglisi direttamente, la poesia-lettera ha comunque Barbablù, il proprietario della chiave, come *implied addressee*: un destinatario – prima *diminutio* dell'uxoricida seriale – indegno di allocuzione diretta e di sciali emotivi da parte del mittente. Seconda *diminutio*, il nome dell'orco è sprezzantemente minuscolizzato: bluebeard.

Anche la litania delle monorime sottolinea, del resto, il tedio delle pratiche interazionali che regolano i rapporti fra i sessi, la prevedibilità dei comportamenti iterativi del maschio: «he would make love to me» (v. 3). La curiosità che, secondo molti commentatori della fiaba archetipa, motiva l'eroina di Perrault, qui non ha ragione di esistere. Sylvia conosce in anticipo ciò che si nasconde dietro quella porta, e, come direbbe Eliot, pre-sofferse tutto.² La chiave può quindi essere restituita. Non c'è alcun segreto da scoprire.

La poesia parla inoltre di uno studio, non della solita camera, come a sottolineare che il maschio si attiene a una procedura sistematica, da protocollo scientifico. Se entrasse nello studio, la donna sarebbe reificata, passata ai raggi X. Come la Sylvia empirica, che subisce l'elettroshock e patisce l'asimmetria di genere imposta dal prepotere accademico maschile, l'io poetico si pre-vede medicalizzato, sezionato. Sa che l'aspetta uno *sparagmos* («dissected body», v. 6), uno smembramento e sacrificio rituale.

Secondo l'imagologia della *middle class* americana anni Cinquanta, Sylvia doveva rinunciare alla propria 'nomadicità' di soggetto in libera evoluzione, per chiudersi in quella che Montaigne chiamava la gabbia d'oro del matrimonio: essere moglie, non poeta; oggetto, non soggetto ocularizzatore. Ma Sylvia trasgredisce. E la sua più audace trasgressione non è rifiutarsi di entrare nello studio di Barbablù, bensì scrutare dentro la vera stanza proibita: la camera oscura («darkroom», v. 5) che si apre dietro l'occhio maschile, dove ella scorge le tenebre (*dark room*) della routinaria arroganza dell'orco. Eresia visiva, rovesciamento delle consuete pratiche di ocularizzazione che comporta un rovesciamento culturale.

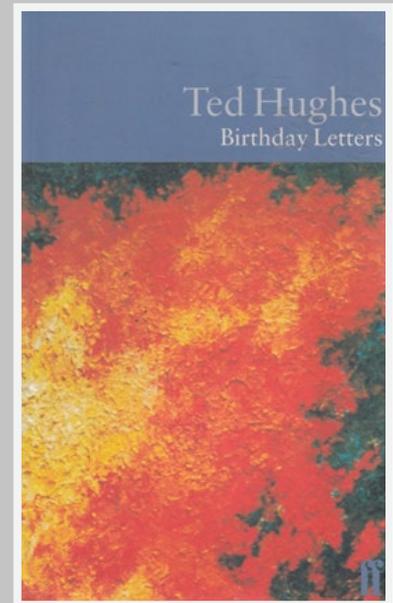
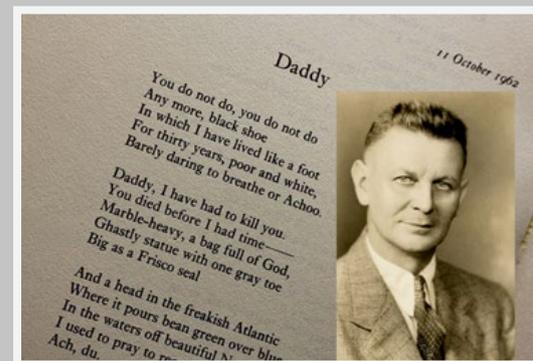
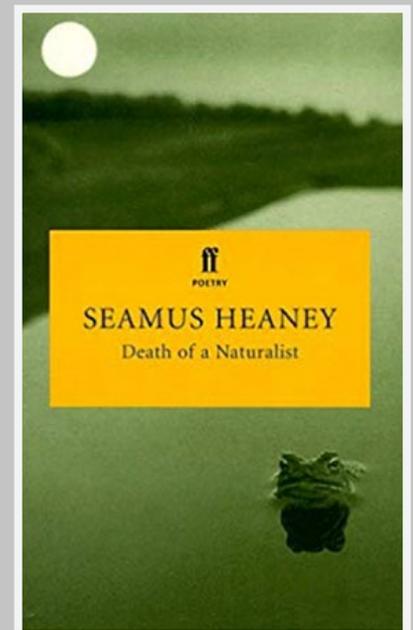
Fig. 1: Ted Hughes, *Birthday Letters*.

Fig. 2: Otto Plath.

Fig. 3: Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*.



2. La versione di Ted: Sylvia come Barbablù di se stessa

Fairy Tale, palpitante filza di sessantatré prosastici non-versi, è tratta da *Birthday Letters* (1998), la raccolta in cui Hughes, dopo un riserbo durato oltre trent'anni, finalmente dice la sua sul rapporto con Sylvia Plath. Il testo interpreta allegoricamente la vicenda della coppia rielaborando due fiabe, *Barbablù* e *La fata dell'alba*, un racconto folclorico, quest'ultimo, assai diffuso nell'Europa dell'Est e tradotto in inglese da Andrew Lang [fig. 1].

In *Fairy Tale* ruolo e funzione dei personaggi della fiaba di Perrault vengono mischiati e ridefiniti. Intanto, a differenza di quanto accade nella tradizione, è una figura maschile, il poeta, che funge da *quest hero*, soggetto curioso e oltrepassante. La 'funzione Barbablù' è inoltre svolta da due personaggi: Sylvia, che ha annientato i suoi «earlier lovers» (v. 18) (in Hughes 2003, p. 1146) e custodisce gelosamente un segreto nella inaccessibile quarantunesima stanza del proprio palazzo (la sua anima); ed il padre di Sylvia, l'incubo notturno della poetessa, «the ogre» che, con la sua anaffettiva *foreignness*, le ha instillato l'odio per il maschio [fig. 2].

Ted ha accesso a quarantotto stanze del palazzo (la sorridente vita diurna di Sylvia), ma non all'ultima camera della sofferta esistenza psichica notturna della compagna (il numero 49 rimanda, secondo varie tradizioni, incluso l'esoterismo di John Dee, alla conoscenza perfetta). Se, nella quarantunesima stanza esplorata, Petru, l'eroe della *Fata dell'alba*, trova infine la creatura eponima e il pozzo della sapienza cosmica, al culmine della cerca Ted accede invece alla completa conoscenza di Sylvia. Il poeta non attinge a questo sapere ultimo da un magico pozzo, ma precipitando egli stesso nell'abisso («abyss», v. 63) insieme al suo sinistro doppio, l'orco-*daddy*, l'ombra che Sylvia rifugiava ostinatamente in fondo alla sua anima. Appena il segreto è verbalizzato, l'orco sprofonda con Ted, il quale sconta così l'aver nietzscheanamente guardato troppo a fondo nell'abisso. Senonché, mentre sta per precipitare, Ted inciampa («tripped», v. 61), come per fatalità, nel cadavere di Sylvia.³ Insomma, la sorte di Sylvia-Barbablù fu decisa da anamnesi e destino. Hughes si riconosce il solo torto di avere amato un'altra donna, ovvero aver spalancato la stanza proibita e messo a nudo la vulnerabile intimità psichica di Sylvia usando un filo d'erba come magica chiave (v. 57), un *passé-partout* che in realtà rappresenta Assia Wevill.⁴ Giochi lugubri dell'amore e del caso. Imperterrita riaffermazione della vita nonostante tutto: nonostante l'abbraccio con l'*Unheimlich* da parte dell'improvvido soggetto scopico, cui basta uno sguardo sull'orrore («glimpsed», v. 60) per perdersi dentro di esso.

3. Blackberry-Picking: Heaney Barbablù della natura

for Philip Hobsbaum

Late August, given heavy rain and sun
 For a full week, the blackberries would ripen.
 At first, just one, a glossy purple clot
 Among others, red, green, hard as a knot.
 You ate that first one and its flesh was sweet
 Like thickened wine: summer's blood was in it
 Leaving stains upon the tongue and lust for
 Picking. Then red ones inked up and that hunger

5



Sent us out with milk cans, pea tins, jam-pots
 Where briars scratched and wet grass bleached our boots. 10
 Round hayfields, cornfields and potato-drills
 We trekked and picked until the cans were full,
 Until the tinkling bottom had been covered
 With green ones, and on top big dark blobs burned
 Like a plate of eyes. Our hands were peppered 15
 With thorn pricks, our palms sticky as Bluebeard's.

We hoarded the fresh berries in the byre.
 But when the bath was filled we found a fur,
 A rat-grey fungus, glutting on our cache.
 The juice was stinking too. Once off the bush 20
 The fruit fermented, the sweet flesh would turn sour.
 I always felt like crying. It wasn't fair
 That all the lovely canfuls smelt of rot.
 Each year I hoped they'd keep, knew they would not.
 (S. Heaney, *Blackberry-Picking*, in Id. 1990, p. 5)

Blackberry-Picking consta di dodici distici a base pentametrica, entro cui ricorrono i proverbiali, schioccanti monosillabi ascritti all'*Heaney-speak* dal dedicatario del testo, il poeta e critico Philip Hobsbaum. Nella prima parte della poesia (vv. 1-16), Heaney, *auctor* adulto, rievoca le gesta infantili dello Seamus *agens* e, in particolare, il sensuale piacere legato alla raccolta delle more. Il piccolo eroe poetico e i suoi sodali, come tanti Barbablù (v. 16), raccoglievano le more con un *frisson* autenticamente erotico («flesh», v. 5; «tongue», «lust», v. 7), fino a spremere un succo simile al sangue. Imprese di un'efferatezza degna del sanguinario archetipo di Perrault.

Nella seconda parte del testo (vv. 17-24) si ricorda invece che i ragazzi depositavano le more nei contenitori deputati, dove esse presto fermentavano e si coprivano di una lanugine repellente, fino a maleodorare e farsi, da dolce vino che erano, succo acidulo. Una mutazione che avvilita gli imberbi sanguinari. Ogni anno, i piccoli Barbablù sterminano una serqua di 'mogli naturali', le chiudono nel loro palazzo (una stalla), sperando di custodirne l'originaria dolcezza, e ogni anno esse li deludono. Ogni anno, la natura promette dolcezza e rende poi marciume. Ciò spegne nel giovane Heaney l'amore per la natura, causando la precoce *Death of a Naturalist* [fig. 3].

Gli inquietanti occhi delle more-mogli (v. 15) continueranno tuttavia a fissarlo e affascinarlo, *malgré lui*, per il resto del suo percorso di poeta, Barbablù resipiscente. La rapida visione dell'orco colta dallo sguardo di Ted lo ossessionerà per la vita. Lo sguardo gettato da Sylvia sul secretum mascolino ne segnerà in perpetuo la fragilità affettiva. Nelle rivisitazioni della fiaba di Perrault da parte dei tre poeti, vedere è una condanna o una reprobazione: è vedere troppo. Sottrarsi all'egemonia dello sguardo, di Barbablù o delle sue mogli, magari per figgere gli occhi sul mostro, significa svuotare la fiaba della sua valenza pedagogica e potenziarne l'ambiguità. Non a caso, intorno agli anni Sessanta, della cui cultura emancipatoria i tre autori sono sostanzialmente figli, si parlò di didassi e ricerca come anti-pedagogia. Le favole cessavano di essere 'libretti di istruzioni' e diventavano mito soggettivo, controsguardi sul mondo e sull'io. Continuavano, come dice Benjamin, a contenere 'un qualcosa di utile', ma ormai esistenzialmente sperimentabile solo a prezzo di decisioni arrischiate.



Bibliografia

- J. BATE, *Ted Hughes: The Unauthorised Life*, London, William Collins, 2015.
S. BENSON, *Cycles of Influence: Fiction, Folktale, Theory*, Detroit, MI, Wayne State U.P., 2003.
S. HEANEY, *New and Selected Poems 1966-1987*, London, Faber, 1990.
T. HUGHES, *Collected Poems*, London, Faber, 2003.
D. O'CONNOR, *Ted Hughes and Trauma: Burning the Foxes*, London, Palgrave Macmillan, 2016.
S. PLATH, *Collected Poems*, London, Faber, 1989.

¹ In particolare, *Blackberrying* (da *Crossing the Water*, 1971) di Plath è ripresa da Heaney in due poesie: *Blackberry-Picking* e *North* (1975), la *title-poem* della sua raccolta più nota.

² Condivido l'interpretazione di Stephen Benson (2003, p. 202), secondo la quale l'io poetico rifiuta la chiave 'magica' ancor prima di entrare nella stanza.

³ Sicché si è potuto commentare: «*Birthday Letters* is plagued by Sartrean 'Bad Faith', repeatedly denying free will in the face of the cosmos» (O'Connor 2016, p. 172).

⁴ Non a caso il *passe-partout* è una «skeleton key» (v. 55), definizione che evoca equivocamente la morte. Sull'episodio del filo d'erba cfr. Bate 2015, pp. 177-194.



5.4. *Il castello, lo sguardo, il presagio: il film opera di Michael Powell Herzog Blaubarts Burg (1963)*

di Alessandro Cecchi

Un mito vive di varianti e riscritture che ne mediano la pertinenza a una concreta situazione storica, culturale e artistica. Inseparabile dalla catena di mediazioni (linguistiche, culturali, tecnologiche etc.) che lo strutturano e incorporano, il mito non è contemplabile in trasparenza ma solo nella sua circolazione. Un film che allestisce per la televisione un'opera che a sua volta elabora il racconto di Perrault insieme ad altre riscritture letterarie, teatrali e musicali del mito di Barbablù si presta a un discorso sull'opacità della mediazione. Tanto più se si considera l'ontologia complessa o incerta dell'opera, che non è la somma di libretto e partitura bensì una realtà emergente nello spazio della scena, e tuttavia non può esaurirsi nella singola rappresentazione, contingente e transeunte, né in una registrazione che testualizza la performance in un prodotto mediale. L'opera esiste come istanza discorsiva che connette le sue esemplificazioni, ma la sua essenza, come quella del mito, è imprevedibile. D'altra parte musicisti, registi e produttori si servono della musica per dare prova di sé, ed è più proficuo seguire la circolazione di cui si fanno agenti.

All'inizio degli anni Sessanta, Norman Foster, basso-baritono americano impegnato in produzioni musicali per la televisione tedesca, intercetta una commissione del Süddeutscher Rundfunk che gli permette di figurare come protagonista: la messinscena televisiva di *Herzog Blaubarts Burg (Il castello di Barbablù)*, titolo tedesco di *A kékszakállú herceg vára*, opera di Béla Bartók su testo ungherese di Béla Balázs. La scelta della traduzione di Wilhelm Ziegler, nella forma rivista della partitura Universal Edition (1963), è motivata dal luogo di produzione e dalle competenze linguistiche di Foster. Vocalmente non era poi inconsueto che un interprete di Lieder come lui sostenesse il ruolo di Blaubart: lo aveva fatto Dietrich Fischer-Dieskau nel 1959, diretto da Ferenc Fricsay in un disco Deutsche Grammophon. Nel 1963 molte caratteristiche rendono l'opera adatta alla televisione: è un atto unico, dura un'ora, ha pochi personaggi, si svolge in un castello, ha struttura circolare e il suo linguaggio modernista, peraltro storicizzato, nobilita la televisione che la commissiona.

Per la regia Foster trova un Michael Powell in crisi dopo *Peeping Tom* (1960), film scandalo che lo ha travolto, ma ancora in cerca di progetti innovativi e musicalmente avanzati, quindi interessato all'opera di Bartók; questa ha cominciato a circolare solo dopo la morte del compositore (1945) ma è stata presto accolta nel canone della *Neue Musik*. Inoltre *Peeping Tom* era già un'elaborazione metacinematografica del mito di Barbablù (Mulvey 2005): le donne che il protagonista al tempo stesso uccide e riprende con la cinepresa per realizzare il suo film (sul treppiedi è montato un punteruolo), sono conservate sotto forma di pellicola cinematografica in una stanza alla quale nessuno ha accesso eccetto la donna che si è innamorata di lui e che lo ferma denunciandolo alla polizia. Per sfuggire alla cattura, il protagonista si uccide con la stessa modalità, girando l'ultima scena del film. La proposta di Foster permette dunque a Powell di tornare sul rapporto tra una figura maschile introversa, votata al controllo e all'annientamento della controparte femminile, e una donna attiva, mossa da curiosità ma soprattutto da amore (Christie 2009).

La concretezza del finanziamento convince il regista, che per scene e costumi coinvol-

ge Hein Heckroth, già collaboratore della casa di produzione The Archers di Powell e di Emeric Pressburger (Aldred 2005). Come scenografo e direttore artistico debutta nel film *The Red Shoes* (1948), dalla fiaba di Andersen, che nel 1949 gli vale l'Oscar per la migliore scenografia; seguono collaborazioni a film operistici come *The Tales of Hoffmann* (1951), balletto tratto da Offenbach, e *Oh... Rosalinda!!* (1955), da *Die Fledermaus* di Strauss. Powell e Pressburger concepiscono l'opera come *Gesamtkunstwerk* da completare in senso cinematografico (Christie 2009), e nei loro progetti il contributo di Heckroth è fondamentale: nel film del 1963 le allusioni all'arte e alla scultura surrealista da un lato, a esperienze artistiche del dopoguerra dall'altro, si integrano in una miriade di set parziali, elementi mobili e trasparenze, che contribuiscono alla concezione del film.

Balázs scrive il testo tra il 1907 e il 1911 tenendo Perrault sullo sfondo e attingendo a modelli recenti: da *Ariane et Barbe Bleue* (1899), *pièce* simbolista di Maeterlinck adattata a libretto per l'opera di Dukas (1907), riprende la drammaturgia statica e il numero delle chiavi, da *Judith* di Hebbel (1840), transitata da Budapest nel 1910 per la regia di Reinhardt, il nome della protagonista. Bartók ne fa un'opera nel 1911, ma continua a modificarla fino alla prima rappresentazione, diretta a Budapest da Egisto Tango il 24 maggio 1918, a guerra quasi finita. Seguono poche riprese in tedesco (nel 1922 a Francoforte, nel 1929 a Berlino) e in ungherese (nel 1935 a Budapest, nel 1938 a Firenze).

L'azione è minima: Blaubart accompagna nel suo castello la sposa Judith, titubante a causa delle voci che lo riguardano (saranno esplicitate verso la fine). In lei opera un'istanza di verifica: da un lato è curiosa, vuole conoscere la verità, dall'altro è intenzionata, per amore di Blaubart, a portare luce nel buio del suo castello e della sua anima. Judith chiede al marito, una per una, le chiavi delle sette porte che scorge nell'oscurità del castello; le ottiene, ma la riluttanza di lui nel consegnarle aumenta. Da ogni stanza (non mostrata al pubblico ma solo descritta attraverso il canto) esce un raggio di luce di un diverso colore: rosso (camera delle torture), giallastro (armeria), aureo (stanza del tesoro), verdebluastro (giardino) e bianco della massima intensità (il regno). Le luci, fino all'apertura della quinta porta inclusa, si sommano illuminando sempre più il castello. La visione del regno segna il punto culminante e la cesura drammatica. Da qui si inverte il processo e dalla



Fig. 1: Lo sguardo di Judith sul letto di nozze. Michael Powell, *Herzog Blaubarts Burg*, 1963.



Fig. 2: Sangue nelle nubi del regno. Michael Powell, *Herzog Blaubarts Burg*, 1963.



Fig. 3: Sangue nel lago di lacrime. Michael Powell, *Herzog Blaubarts Burg*, 1963.



Fig. 4: La seconda moglie di Blaubart nella settima stanza. Michael Powell, *Herzog Blaubarts Burg*, 1963.

luce si torna all'oscurità. La sesta porta dà accesso a un lago di lacrime (un'ombra cala sulla scena). Davanti alla settima porta Blaubart indugia a lungo; concede la chiave soltanto dopo un duro dialogo, durante il quale Judith dice di sapere chi troverà nell'ultima stanza: le mogli uccise, lordate di sangue, quindi pretende la verità. Al netto dei dettagli, è la scena di Perrault. La porta si apre (luce argentea, si chiudono quarta e quinta porta): è la dimora delle tre mogli precedenti, che escono sulla scena. Judith può constatare che sono vive, riccamente vestite e bellissime. Come spiega Blaubart, sono loro che hanno accumulato le sue ricchezze, curato il suo giardino, aumentato la sua potenza. Alla prima moglie è consacrata l'alba, alla seconda il meriggio, alla terza la sera; a Judith è ora consacrata la notte. Pur riluttante, Judith viene vestita e adornata, e si incammina con le altre mogli. La porta si chiude dietro di lei, Blaubart afferma che la notte sarà eterna e il castello torna nelle tenebre. Il significato dell'azione resta oscuro, ma un ciclo si è concluso.

Bartók presta all'azione raffinate simmetrie armoniche: l'oscurità che la incornicia corrisponde a un ostinato grave (scala pentatonica su *fa*); la luce massima della quinta porta a potenti accordi di Do maggiore (*do* forma con *fa* una quarta eccedente, la metà esatta di un'ottava); a ogni altra stanza una strumentazione peculiare e un punto di riferimento armonico (Fa# minore la prima, Do# e Sol# minori la seconda, Re maggiore la terza, Mib maggiore la quarta; La minore la sesta, Do minore l'ultima). A differenza della strumentazione, ben leggibile in relazione al contenuto delle stanze (Seminara 2017), la successione di note, non convenzionale, è legata a simmetrie strutturali poco spendibili sul piano comunicativo. Per questo Powell vi sovrappone un simbolismo erotico: le porte corrispondono a sette momenti in cui Barbablù si congiunge a Judith nella prima notte di nozze. Nel film la visione delle porte e del contenuto delle prime stanze avviene dal letto di nozze [fig. 1]; il giardino fa loro da giaciglio; nella stanza del regno sono in piedi e si abbracciano; sul lago indugiano, sempre abbracciati, e prima di aprire l'ultima porta il colloquio più arduo avviene ancora sul letto. Presenza scenica e recitazione di Foster e di Ana Raquel Satre (Judith) contribuiscono efficacemente a questa significazione.

Il presagio del sangue, assente in Maeterlinck, è più netto nel film che nell'opera. Nella musica il sangue, scoperto o immaginato da Judith in ogni stanza, ha un mo-



Fig. 5: Judith trafitta da spade. Michael Powell, *Herzog Blaubarts Burg*, 1963.



Fig. 6: Lo sguardo di Blaubart include Judith. Michael Powell, *Herzog Blaubarts Burg*, 1963.



Fig. 7: Il volto di Blaubart proiettato sul muro del castello. Michael Powell, *Herzog Blaubarts Burg*, 1963.



Fig. 8: Il riflesso nel lago di lacrime. Michael Powell, *Herzog Blaubarts Burg*, 1963.



tivo riconoscibile: una dissonanza acuta e penetrante che si palesa nelle prime quattro stanze. Il libretto nomina il sangue anche nella stanza del regno, dove il motivo musicale non risulta altrettanto percepibile; il film lo sottolinea con luci rossastre evocate anche dalle indicazioni di scena **[fig. 2]**. Nel film anche il lago è macchiato dal sangue **[fig. 3]**: le gocce che lo sporcano non hanno riscontri nell'opera, dove il contenuto delle ultime porte sconfessa il presagio. Tuttavia il sangue delle mogli è evocato da Judith fin sulla soglia della settima porta, quindi l'espedito cromatico, di sicura presa, non è incoerente.

Quanto alle mogli, Powell contraddice le parole di Judith e le indicazioni di scena della partitura (per quanto mute, escono dalla porta e sono vive). Nel film non c'è sangue ma più che vive le mogli sono imbalsamate o impagliate: sculture su un piedistallo, non danno segni di vita. Potrebbero sembrare prigioniere di un'eterna non vita, se gli occhi non ne certificassero lo stato inorganico **[fig. 4]**. Judith prende la sua posizione: la sontuosa veste la fa apparire trafitta da spade **[fig. 5]**, e quando indossa la corona si immobilizza, mentre Blaubart ne canta lungamente bellezza e splendore.

Per il resto il film tematizza lo sguardo. In ciò la differenza tra i due protagonisti è palese: lo sguardo di Blaubart segue e controlla Judith, unico oggetto della sua visione. Judith non conosce il castello e Blaubart fa valere la sua superiorità gnoseologica, attuando una strategia di svelamento condizionato dal suo sapere e dal suo volere. Lo sguardo di Judith è invece rivolto ad altro. Oggetto della sua visione è raramente Barbablù, quasi sempre il castello, le porte e il contenuto delle stanze (così il film elabora il tema della curiosità). Una sequenza ricorre alla sovrimpressioni (allude al mixaggio della televisione, a cui il film è destinato): gli occhi di Blaubart, in trasparenza, inglobano Judith **[fig. 6]**, sommandosi alle trasparenze in scena. Un'altra sequenza sfrutta la proiezione del volto di Blaubart su una parete del castello: l'immagine, ferma, sovrasta Judith e la incanta come un film **[fig. 7]**. Powell indugia poi sul riflesso della coppia nel lago: la differenza dei due sguardi viene evidenziata **[fig. 8]**. Le lacrime si fanno specchio, come il sangue rappreso nella scena di Perrault.

L'identificazione del castello con Barbablù o con la sua anima, pur affermata da Balázs, è quantomeno parziale. Nelle prime stesure della *pièce* il castello era un personaggio, quindi autonomo da Blaubart; quest'ultimo sembra esserne un'istanza, come Judith e le altre mogli. Si tratta di un'azione intrapsichica proposta allo spettatore. Il Prologo del Cantastorie, assente dal film, mette in guardia, suggerendo allo spettatore di chiedersi dove sia la scena, se fuori o dentro. Il senso del messaggio è incorporato dal film e dal medium di destinazione. Per lo spettatore il castello si sarebbe identificato con la scatola del televisore, metafora della scatola cranica. Sono gli anni in cui McLuhan elabora la sua teoria dei media (1964), considerati come estensioni della nostra percezione e del nostro cervello. Un nesso imprevedibile ma non estraneo alle intenzioni di Balázs, che subito dopo le prime rappresentazioni dell'opera si sposta a Vienna per dedicarsi all'estetica del cinema.

Bibliografia

N. ALDRED, 'Hein Heckroth and The Archers', in CHRISTIE-MOOR 2005, pp. 187-209.

I. CHRISTIE, A. MOOR (ed.), *The Cinema of Michael Powell: International Perspectives on an English Filmmaker*, London, BFI, 2005.

I. CHRISTIE, 'Dying for art. Michael Powell's journey towards *Duke Bluebeard's Castle* and the filmic art-work of the future', in G. POLLOCK, V. ANDERSON (ed.), *Bluebeard's Legacy. Death and Secrets from Bartók to Hitchcock*, London-New York, I.B.Tauris, 2009, pp. 175-199.



M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.

L. MULVEY, 'The light that fails: a commentary on *Peeping Tom*', in CHRISTIE-MOOR 2005, pp. 143-155.

G. SEMINARA, 'Il *Castello di Barbablù* di Béla Bartók. Un'ipotesi di lettura', *Itinera*, 14, 2017, pp. 92-113.



GALLERIA | BARBABLÙ

IL MITO AL CROCEVIA DELLE ARTI E DELLE LETTERATURE

**6. Wuppertal 1977-2019: Blaubart di
Pina Bausch dal debutto a oggi**



6.1. Qualche appunto sul *Blaubart* di Pina Bausch e sul coinvolgimento di Jan Minarik e Beatrice Libonati

(Pisa, 10 ottobre 2019)

di Elena Randi

Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzog Blaubarts Burg" (*Barbablù. Ascoltando una registrazione dell'opera di Béla Bartók "Il castello del duca Barbablù"*) di Pina Bausch viene messo in scena per la prima volta l'8 gennaio 1977 al Tanztheater Wuppertal, la sede in cui la compagnia fondata dall'artista tedesca nel 1973 lavora da decenni. Le scenografie e i costumi sono di Rolf Borzík, gli interpreti principali sono Jan Minarik e Marlis Alt. Mentre il primo continua a interpretare il lavoro per molti anni, la parte femminile principale passa a varie danzatrici fino a quando, a partire dal 1979, Pina Bausch la assegna a Beatrice Libonati.

Come esplicitato nel sottotitolo della *pièce*, la musica è quella di *Herzog Blaubarts Burg*, l'opera di Bartók su libretto di Béla Balázs in traduzione tedesca. È noto che Balázs si era a sua volta ispirato – tra molto altro – al racconto *La Barbe bleue* di Charles Perrault e al dramma *Ariane et Barbe-Bleue* di Maurice Maeterlinck. Emessa da un registratore, la musica è continuamente interrotta e fatta ripartire da Jan Minarik-Barbablù, che spesso fa riavvolgere, almeno parzialmente, il nastro magnetico. In tal modo la musica risulta spezzata, quasi a ripetere, a livello acustico, l'azione omicida compiuta da Barbablù che fa a pezzi le proprie mogli. Questo meccanismo di interruzioni e riprese continue della musica fa sì che lo spettacolo sia molto più lungo dell'opera di Bartók e Balázs: se la durata di quest'ultima è di circa un'ora, quella del *Blaubart* bauschiano arriva fino a circa un'ora e quaranta.

Oltre ai due protagonisti, sono presenti in scena una dozzina di danzatori e altrettante danzatrici, che formano a loro volta delle coppie, forse proiezioni della coppia principale, di cui ripetono i movimenti e i tic, sia pure in momenti diversi. I personaggi si trovano in un salone che ha le pareti e i vetri delle finestre logori; il pavimento è coperto di foglie secche, quasi a voler suggerire che si è in presenza di una giungla arida e desolata.

Del *Blaubart* della Bausch sono state date molte interpretazioni. Per quanto diverse tra loro, esse sono accomunate dall'attenzione rivolta principalmente all'aspetto contenutistico: il sadomasochismo della *pièce*, il conflitto maschio-femmina, l'esistenza come prigioniera dalla quale si è oppressi, ecc. In effetti, ciò che vediamo – ciò che non possiamo non vedere – sono uomini e donne che si affrontano all'interno di uno spazio chiuso, nel quale compiono azioni selvagge e spietate: si inseguono, consumano rapporti sessuali violenti, sbattono contro i muri, si frustano. L'insistenza della critica su questo aspetto ha fatto passare in secondo piano lo studio della struttura, della forma, dell'architettura spazio-motoria, benché esse risultino quanto mai significative. *Blaubart* è, infatti, uno spettacolo-ponte, in cui cominciano a delinearci le modalità costruttive tipiche dei lavori successivi, ma che conserva ancora qualche aspetto degli eventi scenici antecedenti.

Blaubart è un curioso mescolamento di almeno tre diverse tipologie di scena. Alcune hanno l'aspetto di essere state costruite o elaborate dai danzatori sulla base di domande/temi proposti loro dalla Bausch, secondo il tipico metodo compositivo degli spettacoli più tardi. Altre presentano un taglio più 'teatrale' e sembrano seguire un *plot* (quello di *Barbablù*, appunto); a tal proposito si consideri che in quello stesso periodo Pina Bausch crea

un *Macbeth*, intitolato *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (La prende per mano e la porta nel suo castello, gli altri seguono), uno spettacolo nel quale vi sono anche attori e si parla parecchio. Infine altre parti (peraltro brevi) sono più propriamente danzate, e ricordano le modalità cinetiche di coreografie come *l'Orfeo ed Euridice* basata sull'opera di Gluck e Calzabigi, e *Le Sacre du printemps* (La sagra della primavera) su musica di Igor Stravinskij, entrambe del 1975. *Blaubart*, insomma, dimostra come la Bausch sia in piena fase di ricerca. Non sembra pertanto sbagliato affermare che, sebbene non 'strutturato' come *Kontakthof* (1980) o *Nelken* (1982), *Blaubart* rappresenta uno snodo fondamentale per intendere la poetica della Bausch e in particolare le riflessioni che sta compiendo in quel momento così straordinariamente creativo.

In questa ricerca hanno un peso importante, se non fondamentale, almeno due persone: da un lato lo scenografo Rolf Borzik, e dall'altro l'interprete principale Jan Minarik, che discute moltissimo con Pina Bausch anche fuori dalle prove («Pina, Rolf ed io» – mi ha raccontato Minarik alcuni anni fa – «ci trovavamo spesso a un ristorante spagnolo prima o dopo le prove e discutevamo del lavoro. Siccome le tovaglie erano di carta, di quando in quando Rolf ci disegnavo sopra le sue proposte di scenografia»). Concretamente, Jan Minarik alle prove alimenta il processo ideativo, è propositivo, iper-creativo. Non intendo incrinare il mito di Pina Bausch, che ha letteralmente rivoluzionato il modo di pensare la danza, ma sospetto che senza di lui quelle straordinarie creazioni non sarebbero mai nate, almeno in quella forma particolare.

Jan Minarik non si limitava a fare le prove, ma era sempre a conoscenza di quel che facevano gli altri interpreti, e osservava costantemente il lavoro come da una prospettiva esterna. Certamente anche lui rispondeva alle domande/temi durante le *répétitions*, ma allo stesso tempo prestava grande attenzione alle risposte e alle reazioni degli altri. Per certi spettacoli Minarik non ha quasi fatto prove, restando costantemente seduto ad osservare. Così è andata, per esempio, in *Walzer*, nel 1982: solo alla fine, poco prima del debutto, Pina Bausch gli ha chiesto semplicemente di fare quel che riteneva giusto. Si potrebbe quasi dire che Minarik – artista di grande esperienza, che, per esempio, aveva già interpretato la Morte in *Der grüne Tisch* e l'Elegante in *Big City* di Kurt Jooss – abbia agito, di fatto, come un 'secondo regista'.

Affermare che è stato una pedina fondamentale nelle creazioni bauschiane, e quindi non solo in *Blaubart*, non è certo sovrastimare il suo contributo, nonostante lui tenda a sottovalutare la sua incidenza: oltre a creare la propria parte e ad osservare gli altri interpreti, a mio parere ha svolto un ruolo non irrilevante nell'ideazione e nella messa a punto del metodo creativo.

Attualmente è impegnato a Wuppertal a rimettere in scena il *Blaubart*, alla cui realizzazione partecipa anche Beatrice Libonati. Più giovane di Minarik, la danzatrice è arrivata al Tanztheater Wuppertal qualche



Beatrice Libonati e Jan Minarik in *Blaubart*. © Pina Bausch Foundation



anno dopo di lui, dopo aver lavorato nella compagnia di Susanne Linke. Dal 1978 al 2006 ha fatto parte della compagnia di Pina Bausch partecipando alla creazione di numerosissimi spettacoli. Nel 2000 ha concluso la lunga preparazione di *Kontaktthof*, rimontato insieme a Josephine Ann Endicott per un gruppo di persone over-65 che non avevano mai danzato prima, e lo spettacolo – formidabile – è stato a lungo in tournée. Per anni ha sostenuto la parte femminile principale di *Blaubart*, quella di Judith; ed è lei nella versione trasmessa da Rai 1 qualche anno dopo la prima.



6.2. Jan Minarik e Beatrice Libonati su *Blaubart* di Pina Bausch (Pisa, 10 ottobre 2019)

intervista di Elena Randi

trascrizione, traduzione dal tedesco e cura di Serena Grazzini

Nota alle immagini: *I curatori della Galleria ringraziano Salomon Bausch e la Pina Bausch Foundation per la gentile concessione all'utilizzo delle immagini di repertorio. Le immagini sono coperte da copyright ed è vietato il loro riutilizzo.*

Elena Randi: La prima domanda, che rivolgo esplicitamente a Jan Minarik, riguarda la modalità di lavoro seguita durante le prove del *Blaubart*. Nella creazione di questa *pièce*, Pina Bausch ha già cominciato, almeno in parte, a porre ai danzatori e alle danzatrici le sue domande tipiche, sulla base delle quali voi proponevate poi i vostri studi?

Jan Minarik: Sì, cominciavamo innanzitutto a elaborare il tema. Partivamo da singole domande che elaboravamo insieme, da questioni che ritenevamo interessanti e che ci toccavano. Le domande, però, non provenivano solo da Pina. Anche noi danzatori e danzatrici esprimevamo le nostre opinioni e ponevamo le nostre domande. Allo stesso modo, anche noi proponevamo i nostri temi. A quel punto iniziavamo a trasformare le opinioni e i temi in movimenti. Questa collaborazione e questo processo collettivo di elaborazione dei temi e delle domande che ci riguardavano da vicino si è sviluppato sempre più e, successivamente, ha caratterizzato tutti gli altri spettacoli di Pina Bausch. Alla fine di questo processo di elaborazione Pina selezionava, scegliendo ciò che avrebbe potuto utilizzare a livello artistico. Aveva un modo assolutamente peculiare, tutto suo, di lavorare sui diversi temi. Cominciava infatti a creare una *pièce* non immaginando un inizio, bensì partendo dal cuore dei temi e della loro rielaborazione da parte nostra. Il processo creativo, quindi, non procedeva in modo consequenziale da un inizio verso una fine, piuttosto partiva dal centro, e da lì si muoveva poi verso un inizio e verso una fine [fig. 1].

E. R.: Per la seconda domanda chiedo a Jan Minarik di rispondermi con sincerità e senza la sua consueta modestia. Mi piacerebbe, infatti, capire meglio quale fu e in cosa consistette il suo specifico contributo alla creazione del *Blaubart*, al di là del suo ruolo di danzatore.

J. M.: Io, molto semplicemente, ho lavorato con Pina e Rolf Borzík, Marlis Alt, Yolanda Meier, Tjitzke Broersma, Ed Kortland. Abbiamo lavorato insieme al *Blaubart* e lo abbiamo fatto a casa mia, immergendoci nello studio comune approfondito di tutto il *Blaubart*, come anche delle scene di solista. Avevo un appartamento con una parte adibita al balletto, che mi serviva per le lezioni private. Ed è lì che abbiamo lavorato.

E. R.: (*ride*) Grazie per la risposta, ma insisto: oltre ad aver messo a disposizione lo spazio, qual è stato il contributo specifico di Jan Minarik alla creazione del *Blaubart*?

J. M.: (*sorride*) Sì, capisco. Il mio contributo è nato dalla lettura e dallo studio di Tieck,



di Trakl, e di molti altri autori. Ed è scaturito... dalla mia fantasia. (*Il pubblico ride*).

E.R.: La prossima domanda è per Beatrice Libonati, che, essendo venuta dopo, a differenza di Jan Minarik, non ha creato la sua parte. Mi interessa quindi capire come sia avvenuto il 'passaggio di consegne' tra chi l'aveva preceduta nella interpretazione di Judith e lei, e come Beatrice abbia imparato la nuova parte [fig. 2].

Beatrice Libonati: Questo passaggio di consegne, in realtà, non c'è mai stato. Lo spettacolo era già stato calendarizzato al Tanztheater Wuppertal. Erano stati previsti degli spettacoli per l'inizio del maggio 1979. Qualche mese prima, Pina mi ha coinvolta insieme a Meryl Tankard. Abbiamo fatto le prove direttamente con lei e abbiamo imparato tutti i movimenti alla sola presenza di Pina, senza le altre persone. Da parte mia, avevo già visto lo spettacolo di *Blaubart*; anzi, fu il primo spettacolo di Pina Bausch che ebbi modo di vedere. Era lo spettacolo in cui si decideva se Pina avrebbe potuto continuare a utilizzare la musica del *Barbablù* di Bartók, che veniva in un certo senso massacrata a causa delle interruzioni continue e delle ripetizioni. La domanda che ci si poneva in quel momento era, infatti, se la figlia di Bartók, presente allo spettacolo, avrebbe dato il consenso a utilizzare la musica di suo padre anche in futuro. Conoscevamo dunque lo spettacolo dalle persone che lo avevano fatto prima. Abbiamo imparato la nostra parte solista con Pina, che, alla fine delle prove, ha deciso di affidarla a me. Le cose sono andate così, molto semplicemente [fig. 3].

E. R.: Una domanda per entrambi: secondo voi, gli altri personaggi in scena sono stati pensati da Pina come vostre proiezioni, come vostri *alter ego* e vostri doppi, oppure come personaggi altri, 'reali'? O comunque, se non sapete come la pensava Pina, voi come vivevate gli altri personaggi? Cos'erano per voi?

J. M.: Sulla scena noi reagiamo a queste persone, che conosciamo bene, anche sul piano privato. Sappiamo quindi cosa possiamo aspettarci da loro. E nella *pièce* reagiamo alle loro azioni e ai loro sentimenti. Sono, infatti, sentimenti e reazioni che ci riguardano e ci coinvolgono [fig. 4].



Fig. 1: Beatrice Libonati e Jan Minarik in *Blaubart*. Foto: Ulli Weiss, © Pina Bausch Foundation.



Fig. 2: Jan Minarik e Marlis Alt in *Blaubart*. Foto: Ulli Weiss, © Pina Bausch Foundation.



Fig. 3: Beatrice Libonati in *Blaubart*. Foto: Ulli Weiss, © Pina Bausch Foundation.

B. L.: Io, in quanto Judith, ho vissuto gli altri personaggi e le scene in cui si muovevano come facenti parte del racconto di Barbablù: lui li racconta e io li vedo. Essi non si intromettono nell'amore che porto per lui e non lo sminuiscono, anzi... Questa distanza ci rende tutti in qualche modo autonomi e, no, gli altri personaggi per me non sono nostre proiezioni. Al contrario, sono persone che agiscono e che devono agire in quello specifico modo perché lo fanno a partire da se stesse. Non le vedo come un mio doppio: sono parte della vita, e di *Blaubart*.

E. R.: Avete già cominciato a rimontare *Blaubart* per il Tanztheater Wuppertal? Quali sono le vostre intenzioni al riguardo? Intendete realizzarlo identico a quello che danzavate voi o pensate di introdurre alcuni cambiamenti?

J. M.: Per ora abbiamo cominciato a selezionare le persone. Stiamo scegliendo giovani danzatori e la compagnia con cui lavoreremo. Abbiamo selezionato alcuni giovani anche presso la Scuola di Alta Formazione di Essen e abbiamo fatto una specie di audizione. È molto importante trovare le persone giuste e lavorare con loro affinché sviluppino la forza psichica necessaria per lottare contro i limiti fisici e riuscire ad arrivare fino alla fine dello spettacolo. È necessario che i danzatori e le danzatrici sviluppino una loro idea dello spettacolo, che se lo rappresentino mentalmente, superando alcune resistenze. Solo così riusciranno a realizzare e a portare a compimento la rappresentazione. *Blaubart*, infatti, richiede una forza e un'energia straordinarie, che è possibile trovare solo se ne siamo profondamente convinti.

B. L.: Sì, la *pièce* sarà tale e quale a quella originale. Per la nuova messinscena di *Kontakthof* lavoravamo, per esempio, con persone anziane che non avevano mai fatto danza. Per il *Blaubart* non sarà così. Infatti, realizzeremo lo spettacolo con danzatori e danzatrici professionisti. Da loro si può e si deve pretendere il più possibile affinché realizzino i movimenti nel modo in cui devono essere fatti. Dobbiamo riuscire a tirare fuori da questi giovani la loro specifica forza drammatica. Sarà quindi necessario vedere chi tra loro riuscirà a trovare questa forza. A gennaio Jan ha cominciato la selezione. A fine maggio e inizio giugno Jan e io abbiamo fatto insieme le due prove. Abbiamo lavorato con sei persone nel Lichtburg per i ruoli principali, poi alla Scuola di Alta Formazione di Essen abbiamo cercato di individuare, con una prova-audizione, chi potrà far parte del gruppo.

(D'accordo con Jan Minarik e Beatrice Libonati, Elena Randi chiede se ci sia qualcuno nel pubblico che voglia porre domande ai due artisti.)

Michele Flaim (dal pubblico): Avete nominato Tieck, Trakl, avete parlato di 'altri autori'. Questi riferimenti letterari sono serviti solamente a livello di stimolo oppure avete ripreso da questi testi situazioni e momenti specifici, ri-



Fig. 4: Jan Minarik, Josephine Ann Endicott, Malou Airaud e Yolanda Meier in *Blaubart*. Foto: Ulli Weiss, © Pina Bausch Foundation.



elaborandoli poi per lo spettacolo?

J. M.: Per me si è trattato soprattutto di uno stimolo. Ho assorbito queste storie che poi ho rielaborato a partire dalla mia sessualità e dalla mia fantasia. Non solo io ho agito così. Anche Pina e tutti gli altri danzatori e danzatrici sulla scena hanno fatto la stessa cosa.

M. F.: L'altra domanda riguarda l'eventuale margine di libertà che esisteva nell'esecuzione della *pièce*. Per esempio: Jan Minarik faceva effettivamente partire la musica che poi via via interrompeva oppure c'era un fonico che se ne occupava? Detto diversamente: quanto nella *pièce* è finzione e quanto è realtà scenica?

J. M.: La storia con il registratore non è una finzione ma realtà fattuale e manuale. Di fatto, io – o, meglio, Barbablù – regolamento tutto lo svolgimento della rappresentazione. Se Blaubart vuole o sente che, per la dinamica della rappresentazione, ci debbano essere più o meno ripetizioni allora deve agire di conseguenza e riprendere o interrompere la musica. La decisione è sua e ne porta la responsabilità.

E. R.: Trovo quindi conferma alla mia idea che, almeno metaforicamente, Jan Minarik sia stato un co-regista...

J. M.: Co-regista, hm... L'immagine scenica, il dipanarsi dell'azione sul palco, la suddivisione delle persone sul palco: tutto questo era il lavoro geniale di Pina e solo di Pina. Solo lei riusciva sempre a distribuire i danzatori sulla scena in un modo che conferiva al palcoscenico un'estetica, come non ho mai visto fare a nessun altro al mondo. Per il resto, sì, è vero, Pina mi coinvolgeva e mi invitava a raccontarmi. Prima della prova generale mi diceva: «Jan, conosci molte storie, prendi il microfono, raccontale, parlaci dei tuoi testi». E io lo facevo. Pina mi ha dato grande libertà, e in questo senso è vero che ho collaborato con lei non solo come danzatore e interprete ma anche come autore. Ma la regia, no, quella era il lavoro di Pina.

E. R.: Beatrice, tu che ne pensi? Sei d'accordo con quanto detto da Jan sul suo ruolo alla creazione dello spettacolo?

B. L.: (*ride*) Nel lavoro di Pina succedeva questo: quando eravamo ormai sulla scena e dopo che avevamo provato mille volte la stessa cosa, magari con piccoli cambiamenti, e poi un'altra cosa ancora, e anche quella con piccoli cambiamenti, arrivava il momento in cui Pina finalizzava il tutto e ci diceva: «Tu fai questo, questo, e questo». In quel momento, d'improvviso, il tutto acquisiva senso. Il lavoro di Jan era diverso: Jan seguiva Pina e la sosteneva, e riusciva a dare corpo al pensiero di Pina. Lo faceva tramite il suo personaggio e senza che lei gli dicesse troppe cose. Per esempio, in *Viktor*, quando Jan butta giù la terra, non lo fa a seguito di un'indicazione di Pina. Si tratta, al contrario, di una sua proposta, è lui che propone di fare quel gesto in quel particolare modo. La loro è stata una collaborazione molto stretta, molto empatica. Ma non sempre ha funzionato! (*il pubblico ride*)

J. M.: Io talvolta provocavo Pina, intenzionalmente. Per esempio: una volta, in un cimitero, ho letto su una lapide questa frase: «Il cielo non può essere così lontano: partito alle quattro, alle cinque era già là». Ecco, questa citazione provocatoria è entrata nella *pièce Viktor*. In questa *pièce* non faccio grandi cose, non realizzo grandi danze. Ma lo spettacolo fu visto da Federico Fellini che un giorno mi ha telefonato offrendomi una parte nel suo



film *Ginger e Fred*. La cosa, però, non andò in porto per una questione di tempistica: sua moglie si ruppe un braccio, io ero impegnato a Venezia con il *Blaubart*. Federico allora mi disse che avrebbe tolto la parte perché l'aveva pensata appositamente per me.



GALLERIA | BARBABLÙ

IL MITO AL CROCEVIA DELLE ARTI E DELLE LETTERATURE

7. Zone d'ombra, disobbedienza, verità



7.1. Sur la création et l'écriture de la pièce *Les Femmes de Barbe-Bleue*

par Lisa Guez

Les Femmes de Barbe-Bleue est la première écriture de plateau collective que j'ai menée en tant que metteuse en scène, c'est-à-dire que l'écriture du spectacle est née d'improvisations que j'ai dirigées, orientées, taillées [fig. 1].

Aux premières représentations, le texte né de ce travail de plateau, a été remarqué par un éditeur de la Librairie Théâtrale et publié en octobre 2017. Nous avons signé le contrat d'édition à six, car je considère que nous sommes six « autrices » avec chacune une part égale de responsabilité dans la mise en œuvre de cette pièce.

L'écriture de plateau est une pratique sans cesse évolutive. On ne part pas d'un texte déjà figé mais le texte s'élabore en même temps que le spectacle. Ainsi, au fur et à mesure que le spectacle grandit, se modifie, l'écriture évolue de façon organique. Une nouvelle édition du texte, avec de nombreuses modifications verra le jour à la librairie théâtrale en février 2020.

L'histoire de Barbe-Bleue, on me l'a racontée quand j'étais petite. Je me revois dans un lit, la lumière est éteinte, juste la porte de ma chambre est ouverte et la lumière du couloir filtre au travers. Dans le couloir, il y a mon grand-père qui est assis sur une chaise, et qui me raconte Barbe-Bleue. Il me racontait des histoires comme ça pour que je m'endorme, et j'ai le souvenir de sa voix qui me raconte ces femmes assassinées, et collectionnées dans un cabinet interdit, qu'on n'a pas le droit d'ouvrir. J'étais vraiment terrorisée, tellement que je ne pouvais plus fermer les yeux, à cause de ces questions.

Le conte c'est une sorte de matière trouée, parce que beaucoup de choses y sont suggérées, que tout n'y est pas résolu. Quand on le lit, non pas en se laissant aller aux mots mais dans une perspective « d'enquête », il y a énormément de choses sujettes à questions, ligne à ligne, chaque étape du conte est troublante. Brecht nous apprend à déceler l'étrangeté des situations, et pour moi dans ce conte tout est étrange, rien ne va de soi, il y a un problème partout. C'est donc une formidable matière de création théâtrale, d'épanchement de l'imaginaire. Pourquoi la femme de Barbe-Bleue ne s'enfuit-elle pas tout de suite quand elle découvre que son époux est un meurtrier ? Pourquoi est-il désirable ? Pourquoi s'aveugler ? Qu'est-ce qui pousse cette femme à se jeter dans la gueule du Loup ? On peut trouver beaucoup de réponses...

La matière des contes est pleine de symboles extrêmement forts qui nous lient dans un imaginaire collectif.

Alors j'ai confronté ces zones d'ombre, ces zones de questionnements à la singularité de l'imaginaire des cinq comédiennes qui travaillent avec moi. Elles ont toutes une personnalité, des corps, des vies, des univers très différents. Chacune a construit son histoire de femme de Barbe-Bleue avec son univers et sa vitalité propre. Je leur ai demandé de ne rien écrire, mais de construire imaginairement, puis je les ai interrogées, un peu comme un juge qui cherche à comprendre une affaire. Je leur ai demandé parfois de me montrer les scènes de leurs vies communes avec Barbe-Bleue. Parfois ces interrogatoires duraient des heures et avec la dramaturge nous écrivions les paroles de chacune et récoltions ce qui nous semblait le plus intéressant.

Et cela a ouvert un champ de complexité extrêmement grand, des récits foisonnants. Je suis certaine que si aujourd'hui on fait le même travail avec n'importe quelle femme,

un champ nouveau de complexité s'ouvrirait autour des mêmes questions qui nous rassemblent.

Le personnage de Barbe-Bleue est une figure symbolique que l'on rencontre parfois dans nos vies d'adulte. On a beaucoup travaillé avec Valentine Krasnochok sur l'analyse de la psychanalyste Clarissa Pinkola-Estes (2001). Elle décrit Barbe-Bleue comme une instance dans le psychisme féminin, un prédateur en nous. Et cette idée je la trouve intéressante, c'est en quelque sorte ma ligne dramaturgique. Certes, les prédateurs, les « barbe-bleues », on les rencontre dans la vie, ce sont des figures d'hommes (ou parfois de femmes d'ailleurs) manipulateurs, dominateurs, tyranniques qui, dans leur quête de pouvoir, vont étouffer et parfois détruire la liberté de l'autre. Mais Barbe-Bleue, c'est aussi une instance à l'intérieur de notre psychisme qui nous met en danger en nous obligeant à nous mettre dans un rôle où l'on s'interdit par avance notre liberté, dans une sorte d'autoconditionnement [fig. 2].

Dans ce spectacle, je n'ai pas d'abord voulu questionner la réalité de la domination masculine, mais plutôt quelque chose de plus compliqué, de plus difficile à dire : en quoi cette violence peut attirer inconsciemment les femmes ? En quoi la violence du désir est-elle un subtil mélange de terreur et de jouissance ? C'est pour ça que Barbe-Bleue n'est pas présent, mais qu'il est toujours joué par les femmes dans notre spectacle. C'est toujours ' le Barbe-Bleue qui parle en elles ' qui m'intéresse, c'est de lui qu'elles doivent d'abord se libérer. Ce qui m'intéresse c'est la complexité singulière des désirs, l'étrangeté de ce mouvement qui fait qu'on joue une partition parfois contre nous-mêmes [fig. 3].

Les femmes de Barbe-Bleue sont toutes habitées par des contrastes, et des choses un peu incompréhensibles. Par exemple, la première est une femme qui s'ennuie beaucoup dans sa vie. Elle est très douée, un peu trop : trop forte, trop belle, et elle n'arrive pas à trouver son égale. Elle court derrière Barbe-Bleue parce qu'elle a l'impression de trouver un adversaire à sa taille. Mais en même temps, cette espèce de course étrange ne peut pas être rationalisée complètement. Pourquoi est-ce dans la figure d'un homme dangereux qu'elle a l'impression de trouver un sens à sa vie, qu'elle trouve l'excitation de vivre, de l'adrénaline, du danger ? Pourquoi est-ce sur ce chemin au bord de la mort, sur le fil, elle trouve une raison de vivre ? Qu'est-ce qui pousse cette femme à se jeter dans la gueule du Loup ? Elles ont toutes un comportement irrationnel à un moment donné.



Fig. 1: Nelly Latour et Anne Knosp, « la gagnante prendra la parole en premier », © Morgane Moal.



Fig. 2: Valentine Bellone, Nelly Latour, Anne Knosp, Jordane Soudre « Il est là, face à moi », © Morgane Moal.



Fig. 3: Nelly Latour, « C'est quoi toutes ces questions ? », © Morgane Moal.



Fig. 4: Anne Knosp, « J'ai sonné, et il a ouvert », © Morgane Moal.



Il y a cette enfant, une très jeune fille jouée par Nelly Latour, une autre de mes comédiennes, qui se fait enlever par Barbe-Bleue, mais qui en est heureuse. Il la prive totalement de liberté, il la séquestre mais elle a l'impression d'un coup que quelqu'un s'occupe d'elle et la voit, alors qu'avant dans sa vie elle était invisible. Tout est compliqué, et va un peu au revers de la bien-pensance, par rapport au rapport à l'homme ou au monstre. Malgré cela, elles ont toutes besoin d'effectuer une trajectoire pour retrouver une prise sur leur vie et sur leur destin, elles ont toutes besoin de se débarrasser ultimement de cette figure pour devenir vraiment des femmes libres.

C'est très important que l'on recomplexifie nos récits. Pour moi, nous sommes dans un temps de simplification qui est mortifère, qui atrophie la pensée. Il y a quelque chose d'addictif dans la simplification, parce que c'est rassurant d'être face à un monde où les lignes sont très simples, où tout est reconnaissable, on a l'impression de savoir comment se diriger. Sauf que cela nous mène directement au fascisme et à la destruction. Accepter la complexité du monde et de l'homme c'est accepter et la force et la beauté de la vie. C'est le rôle du théâtre, des histoires, des artistes et des œuvres, de l'art pour moi.

Mon moteur dans ce travail était de dire comment différentes générations ou différents récits de vies de femmes peuvent œuvrer les unes pour les autres. J'ai voulu faire ce spectacle pour ma grand-mère, pour ma mère et pour moi, pour voir comment le parcours de l'une nourrit celui de l'autre, comment nos mères, nos grand-mères nous aident et comment on les aide aussi d'une certaine façon. Dans mon spectacle, chaque histoire de femme dévoile des fragilités et des forces, mais les forces des unes sont toujours là pour pallier les fragilités des autres.

Évidemment, je crois que les détresses de femmes et les détresses d'hommes sont absolument viscéralement liées. Notre discours n'est pas accusateur du genre masculin, parce que nous interrogeons surtout des fantasmes qui traversent et structurent notre monde, et dans cette construction globale les hommes aussi souffrent de cette position de bourreau, ou d'une injonction à jouer un rôle de « sexe fort » qui n'est pas toujours en accord avec leurs aspirations singulières. Les hommes aussi sont traversés par des questions et des culpabilités dont ils n'ont pas toujours les clés.

C'est un spectacle où il y a une parole qui s'ouvre. Une parole très joyeuse, c'est vraiment un spectacle très drôle, parce que ces femmes sont pleines d'énergie, d'envie de vivre, de désir et d'espièglerie. Elles ouvrent une part très intime d'elles, une part très peu explorée. L'émancipation passe par le collectif, on ne peut pas s'en sortir tout seul, je ne pense pas que dans n'importe quel cas d'emprise psychologique il soit possible de s'en sortir tout seul. Je pense que le théâtre est aussi là pour ça, pour être un espace de mise en commun de question, et sentir que l'on est ensemble face au vertige des assignations qui nous enferment.

Enfin, le rôle du spectateur dans cette forme est énorme... Sur ma scène il n'y a rien du tout, il n'y a que cinq chaises et cinq actrices, qui convoquent un univers extrêmement riche. Mon travail avec les acteurs c'est un travail de précision dans l'évocation des images. De là, le public a une part majeure dans la création puisque c'est lui qui va finir le spectacle, toutes les images qui sont convoquées par les actrices c'est aux spectateurs, chaque spectateur, d'y donner forme et d'y donner vie dans son propre imaginaire. Dans ce spectacle nous ne sommes pas du tout dans une tentative de reconstitution ou de réalisme. On essaie au contraire de travailler sur la puissance de la parole, et la puissance de l'évocation qui rend présentes les images foisonnantes dans l'imaginaire. Ça reste un spectacle de conte, et dans le conte des gens s'assemblent pour écouter. L'écoute est



collective, on partage ensemble un moment, mais chacun à son propre rapport à cette histoire, à la fois un moment collectif où l'on s'assemble pour écouter un récit, et aussi un rapport individuel à son propre imaginaire [fig. 4].

Bibliographie

C. PINKOLA ESTÉS, *Femmes qui courent avec les loups*, traduction de M.-F. Girod, Paris, Librairie générale française, 2001.



7.2. Pollock, Rothko, Barbablù, Karabekian e altri espressionisti astratti. Kurt Vonnegut Jr. e la redenzione del mito

di Alessandro Fambrini

Bluebeard è il dodicesimo romanzo di Vonnegut, uno tra gli ultimi (saranno quattordici in tutto). Esce nel 1987 (anche se, nel consueto mondo paradossale in cui abita la fantasia vonnegutiana, racconta la vita di un personaggio che nasce nel 1916 e muore nel 1988) e riceve un'accoglienza tiepida da parte della critica, alla quale sembra ormai esaurita la vena del grande ventennio che intercorre tra *Mother Night* (1962) e *Deadeye Dick* (1982), con al centro *Slaughterhouse Five* (1969), l'opera che dischiude all'autore americano le porte della fama e del successo [fig. 1]. In questa generale disattenzione sembra che chi si è occupato del romanzo si sia poco curato di metterne in relazione il titolo alla storia (Mustazza 1994, p. 287 segg.), forse dando il collegamento per scontato, e assecondato in questo dallo stesso Vonnegut con le sue dichiarazioni, come ad esempio in una lettera del 20 gennaio 1987 a Peter Reed, in cui afferma di essere sul punto di concludere un nuovo romanzo «su un pittore dell'espressionismo astratto che a settant'anni passati ripensa alla fondazione di quella scuola di radicale non-rappresentazione. S'intitola *Barbablù* perché il protagonista tiene un dipinto chiuso a chiave che nessuno dovrà guardare finché lui non sarà morto» (Vonnegut 2012, p. 315).

In effetti vi è un macro-livello nella storia in cui il riferimento a Barbablù è esplicito: Rabo Karabekian, il pittore che ne è protagonista, tiene nascosto qualcosa nel suo pata-taio e vieta l'ingresso in quello spazio di cui custodisce gelosamente la chiave a chiunque, in particolare a Circe Berman, non propriamente sua moglie ma una vedova che Rabo, anziano e vedovo lui stesso, invita a vivere in casa con lui a East Hampton, dopo averla incontrata in spiaggia. A lei che gli chiede per la prima volta e con insistenza che cosa contenga il capannone, Rabo risponde: «Senta, pensi a qualcos'altro, a qualsiasi altra cosa. Io sono Barbablù e quello studio è la mia *stanza proibita* per quanto la riguarda» (Vonnegut 2007, p. 48).

Il romanzo, di fatto, è l'autobiografia di Rabo che, figlio di profughi armeni sopravvissuti al genocidio in Turchia nel 1915, lascia la città natale in California a sedici anni per diventare apprendista presso un grande illustratore di New York, Dan Gregory. Allontanato da questi, combatte nella Seconda guerra mondiale (*topos* ricorrente nella narrativa di Vonnegut), diviene compagno di strada degli espressionisti astratti [fig. 2], nonché uno dei maggiori rappresentanti di questa corrente, finché le sue opere, tutte dipinte con gli stessi colori «Sateen Dura-Lux», per un difetto chimico della vernice non si dissolvono, lasciando un cimitero di tele bianche. A questo punto Rabo si ritira, dopo essersi lasciato alle spalle un primo matrimonio ed essersi risposato con una miliardaria, con la quale condivide una delle più grandi collezioni di espressionisti astratti al mondo. La villa a East Hampton è un museo nel quale Rabo, dopo la morte della sua seconda moglie, accoglie i visitatori, cui nega l'accesso solo in quell'unica stanza [fig. 3].

Barbablù e il suo segreto, appunto. Ma in realtà ci sono due Barbablù in questo romanzo, e l'uno è il rovesciamento dell'altro. Uno è Rabo, ovviamente, e l'altro è Dan Gregory, il suo maestro e mentore, che ne rappresenta il negativo, l'opposto. Gregory è un genio del disegno tecnico, dell'illustrazione, e la sua è un'arte senz'anima. Non è un caso che Gregory sia un mostro di insensibilità e crudeltà, ammiri Mussolini e dispregzi le donne:

Nessuna donna, disse lui, poteva riuscire bene nelle arti, o nelle scienze, o in politica o nell'industria, poiché il suo compito, fondamentale, era quello di fare figli, incoraggiare gli uomini e accudire alle faccende di casa. Mi invitò a mettere alla prova questa sua affermazione nominandogli, se ci riuscivo, dieci donne che avessero contato qualcosa in alcun campo tranne quello del lavoro domestico. Oggi, credo, ne saprei nominare più di dieci, ma a quel tempo riuscii soltanto a tirar fuori santa Giovanna d'Arco. «Giovanna d'Arco,» disse lui, «era un ermafrodito» (Ivi, p. 120).

Gregory assume dunque l'atteggiamento di Barbablù, che si concretizza poi nel 'segno' di Barbablù: il divieto, la stanza proibita. In questo caso la stanza proibita è rappresentata dal New York Museum of Modern Art, centro di tutto ciò che Gregory aborre nell'arte, ricettacolo di «bava e vomito di pazzi e degenerati e ciarlatani» (ivi, p. 139): se Mussolini prendesse il potere a New York, dice a un certo punto del romanzo, «darebbe fuoco al Museo d'arte moderna e metterebbe fuori legge la parola 'democrazia'» (ivi, p. 117). Il divieto – che coinvolge tanto Rabo quanto la giovane assistente di Gregory, Marilee, che ne è amante, vittima e schiava – viene trasgredito e naturalmente la trasgressione viene scoperta e punita («Il vostro affettuoso papà vi aveva chiesto una cosa sola come espressione della vostra lealtà: di non mettere mai piede al museo d'arte moderna», ivi, p. 138), con conseguente cacciata di Rabo dal suo paradiso terrestre [fig. 4].

È proprio da questa esperienza – dall'incontro con Barbablù – che Rabo muove fino a diventare il secondo Barbablù del romanzo: un anti-Barbablù, in realtà, che depone la propria corazza – come afferma Monika Szczepaniak, «le storie di Barbablù sono esplicazioni di un corazzamento, segnalano la vulnerabilità come un segreto ben custodito della mascolinità, e smascherano la virilità 'indossata come una maschera' come un pericolo per donne, bambini e per gli uomini stessi» (Szczepaniak 2005, p. 301, traduzione mia) – e si apre a una prospettiva più morbida, più inclusiva. Ciò avviene progressivamente, dopo un nuovo confronto con Marilee nell'immediato dopoguerra a Firenze, dove lei si è stabilita dopo avere sposato un nobile locale e averne ereditato titoli e beni alla sua morte, diventando la contessa di Portomaggiore. Non è un incontro romantico, come Rabo si aspetta, ma una profonda lezione morale che smantella

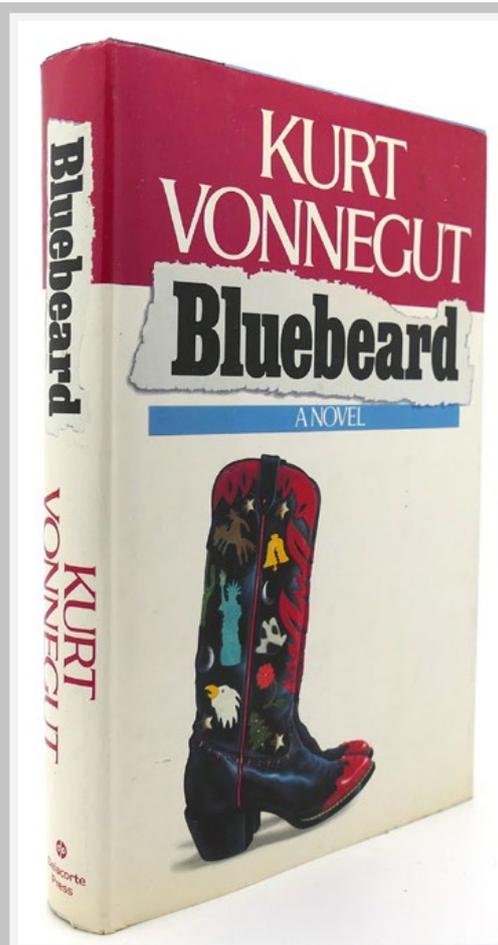


Fig. 1: La prima edizione di *Bluebeard*, Delacorte Press, 1987.



Fig. 2: Marc Rothko, *Untitled (Red)*, 1956. National Gallery of Victoria, Melbourne.

ciò che resta in lui del principio di Barbablù. A lui che si vanta delle proprie conquiste, sciorinandole come una bandiera di mascolinità, Marilee risponde:

«Hai detto che durante la guerra ti “scacolavi pezzi di passera dai capelli”?»

Le dissi che mi dispiaceva di averlo detto, ed era vero.

«Non avevo mai sentito quell’espressione prima d’ora», mi disse. «Ho dovuto tirare a indovinare che cosa significasse».

«Dimentica quello che ho detto», le dissi.

«Sai che ipotesi ho fatto? Ho pensato che, dovunque tu andassi, c’erano donne che avrebbero fatto di tutto per ottenere da te cibo e protezione per se stesse e per i figli e per i vecchi, dal momento che gli uomini validi erano morti o lontani», disse. «Ho indovinato?»

«Oh, mio Dio, mio Dio», dissi.

«Che c’è, Rabo?» fece lei.

«Hai messo il dito nella piaga», dissi.

«Mica tanto difficile indovinarlo», disse lei. «Lo scopo principale della guerra è appunto quello di mettere le donne in questa condizione, dappertutto. È sempre la guerra degli uomini contro le donne, laddove gli uomini fanno solo finta di combattersi fra loro».

(Vonnegut 2007, p. 183).

Nel confronto con Marilee e attraverso di lei, Rabo si rende conto del pericolo che corre il suo nucleo di umanità più profonda – ciò che in Barbablù è scisso e alienato – e lo neutralizza, infrangendo il proprio stigma con un atto simbolico che è rappresentato dal suo ultimo quadro: ciò che è racchiuso nel patataio è ciò che lo rende un Barbablù, ma insieme ne è il superamento, perché Rabo è un Barbablù che apre la porta. E dietro la porta c’è un enorme quadro, un quadro realista, un paesaggio fitto di persone, sullo sfondo della campagna sudetica il giorno della fine della guerra, di fronte al quale Rabo conduce per mano Circe Berman:

Ci trovavamo all’estrema destra di un dipinto alto duecentosettanta centimetri e lungo ventuno metri e mezzo. All’accendersi delle luci, il quadro visto così di scorcio ci sarebbe apparso come un triangolo alto sì due metri e settanta ma largo soltanto un paio di metri. Impossibile dire, da quel punto di vista, cosa vi fosse rappresentato. [...]



Fig. 3: Jackson Pollock e Lee Krasner nello studio di Pollock, 1949. Come per Karabekian, lo studio è in un magazzino.



Fig. 4: Il Museum of Modern Art di New York, a sinistra nella sua prima versione nello Heckscher Building, a destra nella versione odierna.



Fig. 5: Una delle firme-autoritratto di Kurt Vonnegut.



«Adesso, mi prenda per mano e chiuda gli occhi. Non li riapra finché non glielo dico io».

Chiuse gli occhi e mi seguì senza opporre resistenza, come un palloncino.

Quando fummo al centro del capannone, con una decina di metri di quadro per parte, le dissi di riaprire gli occhi.

Ci trovavamo sul ciglio di una bellissima vallata verde, in primavera. C'erano, contate una a una, cinquemila duecentodiciannove persone in quella valle. La più grande di esse aveva le dimensioni di una sigaretta, la più piccola di una cacatina di mosca. C'erano case coloniche, sparse qua e là, e le rovine di una torre di guardia medioevale, sul ciglio della valle, dove noi ci trovavamo. Il quadro era talmente realistico che avrebbe potuto essere una fotografia.

«Dove siamo?» domandò Circe Berman.

«Siamo dov'ero io», le dissi, «quando sorse il sole il giorno in cui finì la Seconda guerra mondiale in Europa».

(Ivi, pp. 223-224).

Il giorno della liberazione, un giorno simbolico che segna la fine della logica maschile di Barbablù, almeno in potenza, e un quadro che riprende la tecnica di realismo assoluto del Barbablù 'negativo', di Dan Gregory, liberandola delle sue scorie e mettendola al servizio di un senso di armonia e di speranza. Il quadro definitivo di Rabo Karabekian, che porta un titolo significativo: *Now It's the Women's Turn (Ora è il turno delle donne)*. Non di essere Barbablù, ma di essere protagoniste [fig. 5].

Bibliografia

L. MUSTAZZA (ed.), *The Critical Response to Kurt Vonnegut*, London, Greenwood Press, 1994.

M. SZCZEPANIAK, *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*, Köln / Weimar / Wien, Böhlau, 2005.

K. VONNEGUT, *Barbablù*, trad. it. di P. F. Paolini, Milano, Feltrinelli, 2007.

K. VONNEGUT, *Letters*, ed. by D. Wakefield, New York, Delacorte, 2012.



7.3. *L'irrevocabile e la riabilitazione: Barbablù e Alice Munro*

di Héliane Ventura

Sia nella versione originale di Charles Perrault che in quella successiva dei fratelli Grimm il racconto di Barbablù ci mette almeno due volte di fronte all'irrevocabile, inteso, con Vladimir Jankélévitch, come «un passé qui ne peut pas être nihilisé» (Jankélévitch 1974, p. 260), (un passato che non può essere ridotto a nulla). Barbablù ha commesso una serie di uxoricidi che non possono essere cancellati. Anche se i corpi sono nascosti in una camera bassa e chiusa a chiave, «l'avoir eu lieu» (l'aver avuto luogo) e «l'avoir fait (fecisse)» (l'aver fatto) segnano un crimine che nulla può cancellare.

Anche l'ultima sposa di Barbablù commette una trasgressione indelebile: disobbedisce al divieto del marito e apre la stanza proibita. È stata presa una decisione e la soglia è stata superata, in un momento che si configura come decisivo perché ormai 'il dado è tratto'. È il momento dell'implacabile irrevocabilità che porta all'esclusione definitiva: l'uccisione. Eppure la moglie di Barbablù non ha commesso un crimine, al contrario mostra i crimini commessi da suo marito, ma tale rivelazione è una trasgressione. Qualunque interpretazione si voglia dare della disobbedienza della moglie di Barbablù, letterale o simbolica, il suo atto è irrevocabile: la donna non può più tornare indietro e «absentéiser une présence» (Jankélévitch 1974, p. 265), (revocare una presenza). Ha visto l'insopportabile e diviene testimone dell'orrore dei corpi appesi al muro. Il suo atto, come quello delle donne che l'hanno preceduta e che ha portato agli omicidi seriali, è irrevocabile, ma, a differenza delle altre che sono morte, lei metterà in atto un processo di sospensione dell'irrevocabile. Prendendo tempo allontana l'inesorabile, temporeggia, differisce l'irrevocabile. Per dirla con Derrida, usa la polisemia della differenza, che significa allo stesso tempo differire (procrastinare, temporeggiare) e divergere (istituire un divario). Chiamando i fratelli in suo soccorso, disponendo alla vedetta la sorella, chiama l'altro e impedisce allo stesso di riprodursi. Innesca una nemesi, che invece di causare la sua morte causerà la sua riabilitazione. La moglie trama, e facendo ciò cambia la trama del racconto.

Siamo di fronte a due processi di irrevocabilità, uno di morte e uno di vita. Nel primo caso non c'è nessuna possibilità di riparazione; nel secondo la trasgressione alla fine genera la riabilitazione. La giovane eroina trova la felicità non perché i suoi meriti o la sua bellezza siano premiati, ma perché ha disobbedito, perché ha commesso un atto irrevocabile; l'eroina di *Barbablù* non è la donna esemplare che le favole di solito presentano. Eppure sarà premiata perché ha saputo usare inganno e manipolazione per raggiungere i suoi scopi. Di fronte al mostro uxoricida la trasgressione, la colpa etica, la disobbedienza assumono il valore di una redenzione salvifica.

Si deve tracciare una differenza tra Antigone e la moglie di Barbablù. Quest'ultima non disobbedisce al marito in nome di un'etica superiore alla legge della città; apparentemente è guidata dalla curiosità, nondimeno la sua disobbedienza ha un risvolto etico elevato: la sua infrazione, infatti, 'espone' il crimine. Possiamo trovare una relazione fra il *Discorso sulla servitù volontaria* scritto da La Boétie quando aveva 16 anni e il comportamento della moglie di Barbablù. Come Étienne de la Boétie mette in luce la necessità di non lasciarsi ingannare dal potere che ci rende schiavi, così lei si rifiuta di rassegnarsi alla sottomissione, di acconsentire a servire. Rifiutando di sottostare al dominio, fa parte di



un lignaggio contemporaneo, postcoloniale che va da Étienne de la Boétie a Frédéric Gros, via Henry David Thoreau, e rivendica la disobbedienza come resistenza all'oppressione.

L'eroina del racconto di Alice Munro che voglio analizzare, intitolato *The Love of a Good Woman* (1998), è anch'essa una donna emancipata. Munro ha preso in prestito da Perrault il tema della disobbedienza e della trasgressione premiata; la sua eroina, Enid, è un'infermiera che fornisce cure domiciliari palliative e assiste i pazienti negli ultimi mesi della loro vita. Nella fattoria in cui si trova nell'estate dei suoi 36 anni, raccoglie le confidenze della sua paziente, Jeannette, che le ispira un'insolita antipatia. Enid è una donna devota, appartiene a una delle migliori famiglie del contado e suo padre le ha fatto giurare sul suo letto di morte di non diventare un'infermiera, una professione che non considera all'altezza di una donna della sua condizione. Nondimeno Enid vuole dedicare la sua vita alla cura degli altri e aggira il divieto paterno non terminando gli studi e non potendo così lavorare in ospedale. Quindi, meno pagata e costretta a difficili condizioni di vita, si accontenta di stabilirsi nelle fattorie del contado per alleviare le famiglie colpite dalla malattia.

Si scopre che la sua ultima paziente, Jeannette, è la giovane moglie di un ex compagno di classe di Enid, Rupert. Jeannette rivela a Enid che suo marito ha aggredito e ucciso l'optometrista Willens dopo essere tornato inaspettatamente alla fattoria e avere scoperto la moglie e il signor Willens in una situazione sconveniente. Enid rimarrà in silenzio; non riferirà immediatamente a Rupert ciò che le ha rivelato sua moglie né lo denuncerà alla polizia, ma lo metterà alla prova – una prova che tuttavia non è così perversa come quella praticata da Barbablù. La prova che gli impone è quella della responsabilità etica, dell'impegno per la verità, quella che gli antichi filosofi chiamavano *parrhesia*. Per dirla con il titolo di un saggio di Foucault (2009), gli chiede di avere «le courage de la vérité» (il coraggio della verità), cioè di dire la verità su se stesso.

Due giorni dopo la morte di Jeanette, Enid va a casa di Rupert e gli chiede un favore: desidera fare una foto della fattoria vista dal fiume che passa davanti al suo terreno, e gli chiede di portarla in barca perché non sa nuotare. Là, in mezzo al fiume, in quel luogo deserto, ha intenzione di rivelargli ciò che Jeanette le ha confidato e di lasciarlo scegliere fra rovesciare la barca e lasciarla annegare oppure riportarla a riva e, se è vero che ha commesso il crimine, denunciarsi alla polizia. Enid è pronta ad accompagnarlo in questa difficile prova, poiché durante il periodo passato alla fattoria per accudire sua moglie si è innamorata di lui. Questa prova crea una tensione tra la menzogna che porta alla morte, e la verità che porta alla vita e alla riabilitazione.

L'irreparabile è stato commesso: non si tratta di una serie di femmicidi ma dell'uccisione di un optometrista, che è stato trovato annegato nella sua automobile nello stagno vicino. Non ci saranno indagini e la sua morte sarà considerata accidentale; tuttavia, accusando il marito di un crimine passionale, prima di morire Jeannette ha suscitato il sospetto nella sua infermiera Enid. Il racconto è ellittico, enigmatico. Non sapremo se Rupert sia l'assassino dell'optometrista e forse il responsabile della morte della sua giovane moglie o della morte di



Fig. 1: Laurent Ventura, *La barque écossaise*, 2019, collezione privata.



Fig. 2: Laurent Ventura, *Les trois clochetons*, 2019, collezione privata.



Enid alla fine del racconto. È possibile che Jeannette abbia inventato tutto. Munro, infatti, confonde le carte, inverte i generi, getta dubbi sui personaggi senza risparmiarne nessuno: perfino l'onesta infermiera prova verso la sua paziente un'antipatia che le impedisce di essere empatica come la sua professione richiede.

Nonostante le differenze tra il racconto di Barbablù e *A Love of a Good Woman* di Munro, la tensione di fondo tra irreparabile e riabilitazione viene preservata, giacché vengono messi in atto due tipi di irrevocabilità: quella che provoca morte e quella che genera vita. L'optometrista è morto, accidentalmente o a seguito di un atto criminale, e la stessa Jeannette morirà apparentemente di una malattia renale incurabile. Ma sia l'uomo che potrebbe aver ucciso l'optometrista, sia la donna che ha trascurato di prendersi cura della sua paziente potrebbero essere riabilitati.

Enid ha ritrovato Rupert e desidera fare di lui il compagno della sua vita. Vuole anche aiutarlo a superare il calvario della prigione se davvero la passione lo ha portato a uccidere l'ottico. Della storia di Barbablù Munro conserva quindi il principio della trasgressione che genera la riabilitazione. Enid è pragmatica, astuta, e forse saprà, come la moglie di Barbablù, fuggire da una morte annunciata per trovare felicità con un assassino involontario che ha scontato la sua condanna e al quale ha dato l'aiuto di cui aveva bisogno.

La moglie di Barbablù e l'Enid di Munro sono disobbedienti e astute. Usano il trucco e l'astuzia – la *metis*, qualità riservata a uomini come Ulisse per raggiungere i loro scopi – e così fanno emergere un nuovo ideale femminile che si libera dagli stereotipi di genere del mondo antico e dai precetti cristiani basati sul moralismo repressivo. Incarnano i soggetti desideranti, che decidono, per dirla con Lacan, «de ne pas céder sur leur désir» (Lacan 1986, p. 170), (di non cedere sul loro desiderio).

È interessante notare come questi soggetti siano parte di una nuova geografia. Munro finisce il racconto in una barca. Come ha chiaramente spiegato Foucault (1994, p. 762), la barca è «il più grande serbatoio di immaginazione. La nave è eterotopia per eccellenza. Nelle civiltà senza navi, i sogni si inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura e la polizia i corsari» (Foucault 2011, p. 32). La barca di Munro [fig. 1] – come l'orizzonte che si dispiega allo sguardo di Anne in Perrault, quando, supplicata dalla sorella, sale sulla torre sperando di avvistare i fratelli – sono nuovi spazi che aprono al sogno, al desiderio, all'immaginazione infiniti: sono luoghi di riabilitazione creativa [fig. 2]. Il viaggio dell'ultima donna di Barbablù si è aperto alle scoperte dell'immaginazione che suscita il desiderio. Quello di Enid e Rupert è per sempre irrisolto perché sospeso in un altro momento irrevocabile: la storia si interrompe quando entrambi, sulla riva del fiume, dove l'acqua scorre irreversibilmente, sono pronti ad affrontare o a non affrontare la loro responsabilità etica.

Bibliografia

J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

M. FOUCAULT, 'Des espaces autres', in Id., *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762.

M. FOUCAULT, *Le courage de la vérité*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2009.

M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2011, p. 32.

V. JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

É. DE LA BOÉTIE, *De la servitude volontaire ou Le Contr'un*, a cura di N. Gontarbert, Paris, Gallimard, 1993.



J. LACAN, *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, leçon du 6 juillet 1960, Paris, Seuil, 1986.

A. MUNRO, *The Love of a Good Woman*, New York, Knopf, 1998.



7.4. Sabotaggio, ricerca e paura della verità in alcune riscritture del mito di Barbablù in ambito germanofono

di Serena Grazzini

Grazie alla fortunata ricezione del racconto di Perrault [fig. 1], delle varianti dei fratelli Grimm [fig. 2], di Franz von Pocci [fig. 3] e di Ludwig Bechstein [fig. 4], la storia di Barbablù ha conosciuto una diffusione molto ampia in ambito germanofono. La letteratura d'autore si è presto appropriata del mito e dal Romanticismo a oggi sono molti i nomi di rilievo che ne hanno proposto riscritture originali. Se quelle sette e ottocentesche sono per lo più di carattere ironico e giocoso, il Novecento, che pure conosce versioni parodiche, apre all'aspetto inquietante della vicenda: il protagonista della fiaba, lungi dall'essere neutralizzato tramite il comico, acquisisce fisionomia di personaggio letterario a tutto tondo, dotato di un'anima che il testo letterario scandaglia, non per forza con intenti assolutori; allo stesso modo si problematizzano la protagonista femminile e il suo statuto di vittima. L'elaborazione del mito offre un quadro diversificato non solo in base ai periodi e all'originalità degli scrittori, ma anche a seconda dei mitologemi cui le diverse riscritture fanno riferimento. A partire da quello dell'apertura della porta che dà accesso alla stanza proibita – luogo di memoria della violenza –, quindi della indelebile macchia di sangue sulla chiave caduta di mano alla moglie di Barbablù alla vista dei corpi delle sue predecessore, in questo contributo propongo alla riflessione una prospettiva finora trascurata negli studi sulle riscritture di lingua tedesca: la ricerca della verità e le sue conseguenze sul soggetto ricercatore.

Nelle varianti fiabesche l'oltrepassamento della soglia che divide i vivi dai morti segna per la moglie curiosa il passaggio da una vita nell'abbondanza, ma ignara, alla scoperta di una verità che toglie ogni pace. Non a caso la vicenda spesso è stata messa in collegamento con la storia di Adamo ed Eva. Al di là della curiosità e della stigmatizzazione della donna, d'interesse per la prospettiva qui proposta sono altri due parallelismi: il divieto di Dio ad Adamo ed Eva di mangiare il frutto dell'albero, che pure colloca nel loro spazio vitale, e quello di Barbablù di non aprire la porta pur dando alla moglie la chiave per farlo, sono accomunati dall'avvertimento della morte (esplicito in Genesi, spesso solo alluso nelle varianti fiabesche) quale conseguenza certa dell'eventuale infrazione [fig. 5]. In entrambi i casi la trasgressione lascia un segno (la scoperta della nudità nella Genesi, la chiave macchiata di sangue nel racconto di Barbablù), ed è solo a causa di questo segno che l'infrazione è scoperta da chi ha impartito il divieto [fig. 6]. Ma l'esito, si sa, è diverso. Mentre Adamo ed Eva, cacciati dall'Eden, sono condannati a una vita mortale fatta di lavoro e di doglie, l'infrazione della moglie di Barbablù non ha conseguenze durature: salvata dai fratelli che uccidono l'uxoricida, la donna eredita tutte le ricchezze del marito e si risposa (in Perrault) o torna alla casa paterna (nelle varianti tedesche). La fiaba conosce i passaggi repentini da uno stadio all'altro, non la trasformazione progressiva di uno stadio in un altro: in genere elimina il 'male', ristabilisce l'ordine, e il finale rassicurante è spesso presentato come di lunga durata. Così anche in Barbablù.

Le riscritture letterarie si appropriano dunque di una storia – e di una verità – già scritta, che rimane sullo sfondo come cartina al tornasole. Nel ripensarla esse abitano non di rado quegli spazi (narrativi e di senso) che la fiaba lascia programmaticamente vuoti, non motiva oppure liquida o dimentica velocemente. Così molte riscritture d'auto-

re (serie o comiche) indugiano proprio sull'idea di verità tradizionalmente legata al nome di Barbablù e sugli effetti della sua scoperta.

Brevi cenni a precipue dinamiche testuali presenti in quattro testi possono fornire un'idea della varietà di interpretazioni che ne scaturisce. Si tratta, per certi aspetti, di casi limite e per questo particolarmente importanti per illustrare il campo di indagine qui proposto. I primi due – una delle prime e una delle ultime riscritture – sono accomunati da una prospettiva negativa: per quanto con modalità e finalità assolutamente divergenti i loro autori, Ludwig Tieck e Dea Loher, si servono del mitologema dell'apertura della porta in modo paradossale, ossia per operare una sorta di sabotaggio di questa specifica idea di verità con punte di parossismo comico il primo, grottesco la seconda. Max Frisch e Uwe Timm offrono, invece, due esempi eloquenti di casi in cui il mitologema si metaforizza, e rimanda alla scrittura come modalità conoscitiva.

In *Die sieben Weiber des Blaubarts: eine wahre Familiengeschichte* (*Le sette mogli di Barbablù: una storia familiare vera*) di Tieck, a differenza delle versioni teatrali dello stesso autore, la porta non nasconde alcun segreto terribile: nella stanza proibita inizialmente c'è solo una testa di piombo, il Ratgeber (consigliere), che risponde alle domande dello sciocco Blaubart e gli dà buoni consigli. La testa è un surrogato dell'intelletto di cui è privo il protagonista della storia; ma la sua prima amante Mechthilde la scopre e le pone così tante domande che l'intelletto si esaurisce. Ormai senza guida, Blaubart andrà pian piano incontro al destino di uxoricida morto ammazzato a cui la fiaba di Perrault – che Tieck arricchisce quanto a trama, ma stravolge quanto a strategia narrativa – già lo destinava. La verità, annunciata nel sottotitolo, è pura finzione – come già denotano nome e data riportati sul frontespizio dell'edizione originale [fig. 7]. La riscrittura sta sotto il segno dello scherzo, dell'ironia romantica, dell'arabesco, del meraviglioso poetico; tutto è gioco letterario e metaletterario, e l'antiromanzo di Tieck è, tra le altre cose, *Literatursatire* che, pur non contenendo segreti, offre al lettore continue sorprese grazie alla fantasia poetica sabotatrice del principio narrativo consequenziale da una parte, della ricerca di un senso e di una verità dall'altra. D'altronde, non c'è sabotaggio senza cosa sabotata: nel caso specifico la 'griglia' Barbablù è funzionale a suscitare nel lettore quelle determinate aspettative che il testo ironicamente disattende.



Fig. 1: Charles Perrault / di Philippe Lallemand (1636-1716) (BnF Gallica) –Tradotti in tedesco, i suoi Contes, tra cui La Barbe bleue, aprono nel 1790 il primo volume dell'importante raccolta folclorica Die Blaue Bibliothek aller Nation.



Fig. 2: I fratelli Grimm (zeno.org). *Blaubart* è contenuto nel primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen* (1812).



Fig. 3: Franz von Pocci / Franz Hanfstaengl (Wikimedia Commons). Il suo *Blaubart* illustrato è del 1838.



Come già in Tieck, anche nel dramma di Dea Loher *Blaubart – Hoffnung der Frauen* (*Barbablù – Speranza delle donne*) del 1997 i personaggi sono marionette scarificate, oltre che cifre e citazioni letterarie. Ogni donna proietta su un Blaubart privo di carattere il proprio ideale di amore, che la porta a trasfigurare la realtà alla ricerca di una verità superiore [fig. 8]. Questa trasfigurazione è il ‘peccato originale’ da cui derivano meccanicamente dipendenza e violenza. Blaubart uccide tutte le donne – a parte l’ultima che, con un estremo atto di riscatto del genere femminile dallo stato di minorità, si trasforma in sua assassina – e in una scena aggiunta per la versione statunitense della *pièce*, è lui che apre le porte di sette stanze, tutte vuote: «La stanza vuota. Per essa dovettero morire. La morte la punizione per la scoperta del vuoto. [...] Nessuna morta nessun sangue. Restituitemi la chiave ché possa gettarla via. Ché possa lasciare aperta la porta in modo che nessuno debba più provare paura» (Loher 2005, pp. 139-140, traduzione mia). Loher richiama l’idea di verità veicolata dal racconto di Barbablù per svuotarla della sua forza attrattiva mortifera.

Il medico Felix Schaad, il Blaubart del racconto omonimo di Frisch (1982), dopo dieci mesi di carcere preventivo e un processo per omicidio ha perso tutto: onore, stima, pazienti, identità. Sposato sette volte e sospettato di aver ucciso la sesta ex moglie, viene ribattezzato dalla stampa col nome dell’uxoricida fiabesco. Così era solita chiamarlo in modo vezzeggiativo anche la sua settima moglie. Schaad è il maggiore indiziato: oltre alla donna uccisa, è l’unico ad avere la chiave del di lei appartamento (e luogo del delitto). Viene però assolto e il racconto comincia a processo concluso. Si tratta di un lungo monologo che prende forma a partire dal presente del pensiero del personaggio, in un’alternanza continua tra ricordi del processo (domande, risposte, testimonianze), riflessioni sull’oggi, ricordi personali di un tempo ormai remoto, sogni. Ripercorrere la memoria del processo porta Schaad a oggettivare se stesso: prende così consapevolezza di un senso di colpa indefinito che lo ha sempre accompagnato, scopre importanti amnesie e, alla fine, si dichiara colpevole. Indotto dal processo, intraprende una ricerca di verità su se stesso, che sfocia in una (involontaria) falsificazione: nel frattempo, infatti, il vero omicida è scoperto, e lo statuto di Schaad passa da (presunto) carnefice a (reale) vittima (del sistema giudiziario, della stampa, di se stesso). Ma la vittima ha ormai interiorizzato la colpa: se essere Barbablù resti-



Fig. 4: Ludwig Bechstein, Incisione xilografica. In: *Deutscher Musenalmanach*, Nürnberg 1852 (Wikimedia Commons). Il suo *Märchenbuch* (1845) contiene la variante *Das Märchen vom Ritter Blaubart*.

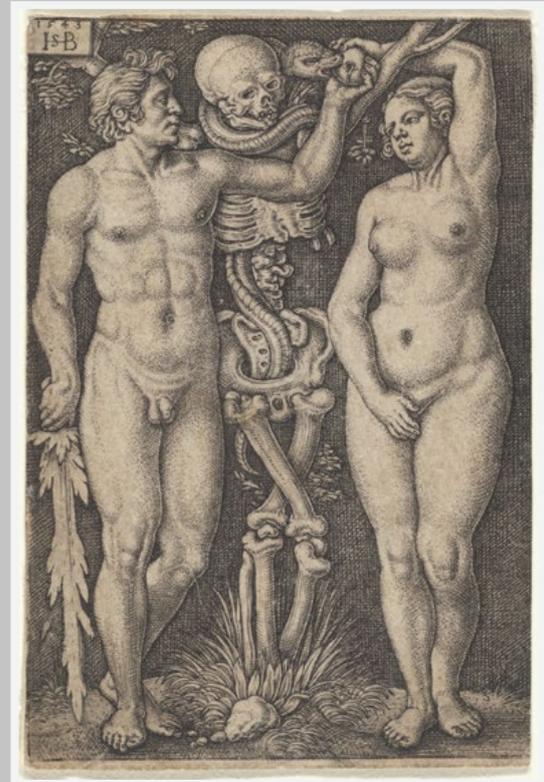


Fig. 5: Adamo ed Eva con uno scheletro / Hans Sebald Beham, 1543 (The New York Public Library, Digital Collections).

tuirebbe al personaggio un'identità (seppur terribile), il testo gli nega questa 'facile' soluzione. Detto con la metafora della fiaba: aprire la porta di Barbablù senza essere Barbablù significa comunque vivere con la macchia della sua colpa. Il testo segue la ricerca di Schaad e insieme la espone fino al punto in cui il personaggio tenta una goffa via d'uscita da questa situazione insostenibile: volontariamente si schianta con la macchina contro un albero, dopodiché, se non muore, sicuramente ammutolisce senza salvazione.

In *Come mio fratello (Am Beispiel meines Bruders)* Timm intende scrivere su Kurdel, suo fratello morto il 16 ottobre 1943 alle ore 20 all'ospedale da campo 623. Può scrivere di lui, arruolatosi volontario nelle Waffen-SS e attivo nella Totenkopfdivision, solo dopo che anche gli altri membri della famiglia sono morti. Scrivere per capire, infatti, significa infrangere un divieto e macchiarsi della colpa di non far riposare i morti: «I morti bisogna lasciarli in pace» (Timm 2005, p. 11), rispondeva la madre alle domande sul fratello. Incipit del testo l'unico ricordo che Uwe, di 16 anni più piccolo, ha di Kurdel: un ricordo bellissimo, rivestito di un'aura mitica grazie alla prospettiva infantile e a una particolare sensazione di assenza di gravità e di sospensione del tempo. La ricerca di verità getta ombre su quel ricordo, e più volte i tentativi di intraprenderla leggendo il diario di guerra tenuto da Kurdel e recapitato alla famiglia alla sua morte sono falliti: «Una ritirata timorosa come mi succedeva da bambino di fronte a una fiaba, la storia del cavaliere Barbablù. [...] Era così angosciante, quando la moglie di Barbablù [...] nonostante il divieto vuole entrare nella stanza chiusa» (*ibidem*). Aggiunge: «Arrivati a quel punto supplicavo la mamma di non leggere più. Solo anni dopo, ormai adulto, ho letto fino in fondo la fiaba» (*ibidem*). Qui, alla terza pagina di testo, Timm inserisce la citazione del passo (variante Grimm) in cui la moglie di Barbablù apre la porta, vede i corpi, lascia cadere la chiave che non riesce più a ripulire dal sangue. Oltre a rivelare al lettore che il testo che si accinge a leggere non è il ricordo di una vittima innocente né di un eroe, la citazione esprime il desiderio di verità dell'io narrante ma anche la sua paura: non più bambino, deve vedere il sangue se vuole capire il grado di consapevolezza del fratello e la sua adesione ai progetti sterminatori emblemizzati dall'insegna (teschio) della Totenkopfdivision. Ma sa che aprire la porta di Barbablù può essere un atto gravido di conseguenze, perché quella è la storia della sua famiglia, quindi anche la sua storia. Il diario, citato a frammenti, è la stanza segreta e insieme la chiave tra-

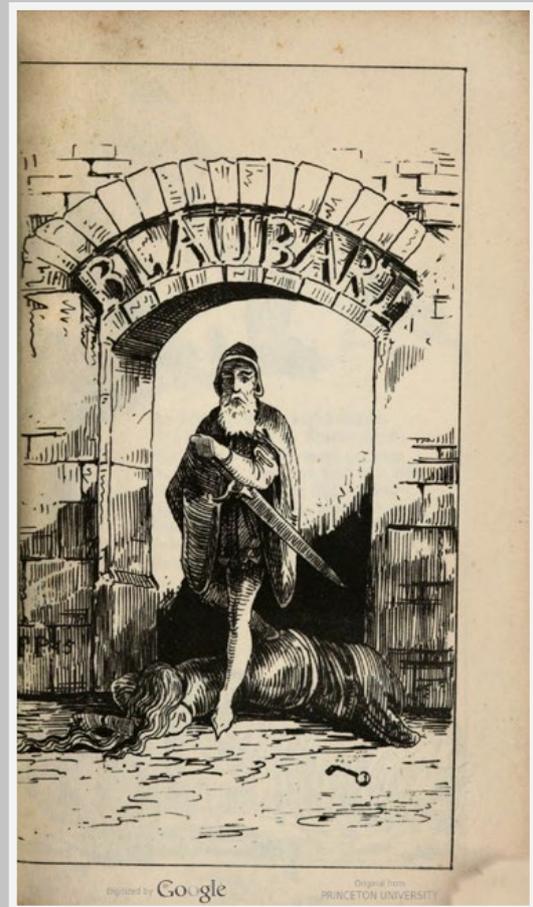


Fig. 6: Frontespizio di *Blaubart* di Franz von Pocci (1838) – Digitalized by Google.

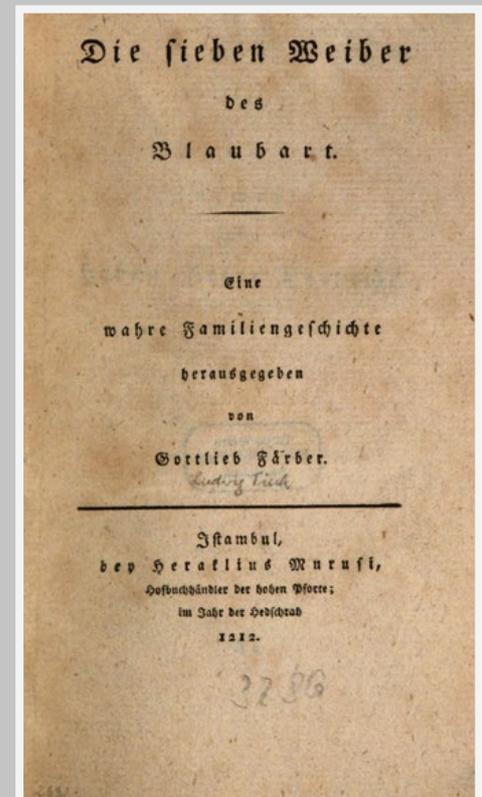


Fig. 7: Frontespizio edizione originale di *Die sieben Weiber des Blaubarts* di Ludwig Tieck.



mite la quale l'autore cerca l'accesso alla verità, che però stenta a delinearci secondo le aspettative, tanto che il testo ruota soprattutto sulla Germania del dopoguerra e meno sul fratello, che resta comunque punto di arrivo e di partenza delle diverse riflessioni, delle 'porte' che lo scritto via via apre e chiude, fino a imbattersi in una porta chiusa per sempre: il fratello interrompe le annotazioni perché non vuole scrivere di cose orribili. Solo alla fine Timm rivela che quel quaderno e il suo invio alla famiglia rappresentano un mistero, dato l'assoluto divieto di tenere un diario per evitare rischi in caso di cattura da parte del nemico. Il lettore di Timm capisce così che quanto ha letto del diario è, di fatto, il prodotto di un atto di disubbidienza. Ciò basta a fare di Kurdel un disubbidiente? Timm non dà risposte, né formula la domanda che però è insita nell'andamento del testo. La 'verità' sul fratello resta non scritta, e il racconto si chiude con la citazione, per la terza volta, della frase finale del diario: «Qui chiudo il mio diario perché trovo assurdo fare un resoconto delle cose orribili che a volte succedono» (ivi, p. 141). In qualità di chiusa di *Come mio fratello*, il passo rimanda implicitamente alla domanda di verità da cui il testo è originato. Ma il percorso di Timm non è assurdo: se anche la verità non è definibile, la sua ricerca è necessaria e comporta di accettare la complessità e la contraddizione, non per appianarle o trasfigurarle, bensì per attraversarle, sporcandosi. Come preannunciato col riferimento a Barbablù.

Bibliografia

D. LOHER, 'Blaubart – Hoffnung der Frauen', in ID., *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen*, Frankfurt/M., Verlag der Autoren, 2015, pp. 65-142.

M. FRISCH, *Barbablu* [1982], trad. it. di B. Bianchi, Torino, Einaudi, 1984.

L. TIECK, *Die sieben Weiber des Blaubart. Eine wahre Familiengeschichte, herausgegeben von Gottlieb Färber* [1797], Zürich, Europa Verlag, 2010.

U. TIMM, *Come mio fratello* [2003], trad. it. di M. Carbonaro, Milano, Mondadori, 2005.



Fig. 8: Dalla messinscena del *Blaubart* di Dea Loher, OP-Gastspiel al Deutsches Theater Göttingen, 2014 (Wikimedia Commons).