

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Martínez Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.2

Ibrido

novembre 2022

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione.

ARTICOLI

Francesco Pigozzo, Daniela Martinelli - Médiatisations de l'inconscient et écritures de l'expérience: six «monographies» de la pédagogie institutionnelle entre analyse littéraire et hypothèses épistémologiques.

Nicola Tallarini – Risvolti e quarte di copertina per le collane d'autore: un genere ibrido tra editoria e letteratura.

Lucia Pasini – *Hello, World*. Musica a programma per il terzo millennio.

Giovanni Favata – Altre lingue nell'italiano scritto di studenti universitari stranieri: il ruolo del repertorio linguistico.

Bénédicte Van Gysel – Typologie des textes à traduire : l'éclairage de l'hybridité.

Benedetta Bartolini – Le caractère hybride de *Psyché*: une collaboration au service d'un spectacle «sans égal».

Ilaria Ottria – Paolo Barbieri illustra Dante. Ibridismo e tessere ovidiane in *Inferno* XXIV-XXV.

Greta Gribaudo – Ibridare le parole e le immagini con le forme del mondo. Il gioco di Italo Calvino col labile confine tra mondo-scritto e non-scritto.

Simone Bacci – Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano.

Marie Cécile Bouguia Fodjo - Hybridation culturelle et transmutations identitaires dans *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Marco Ottaiano - Derive digitali, distopie iperreali e ibridazioni narrative in *Kentukis* di Samanta Schweblin.

Mauro Distefano – Ibridazioni artistiche: il caso de *Le lune di Hvar* di Lalla Romano.

Francesco Patrucco – Il mito del trickster: una figura ibrida e le sue trasposizioni eterogenee.

RECENSIONI

Céline Powell – Le dialogue entre la norme et l'hybridité dans la littérature italienne (BARBARA KUHN, DIETRICH SCHOLLER (éds.), *Italienische Literatur im Spannungsfeld von Norm und Hybridität: Übergänge – Graduierungen – Aushandlungen*, Peter Lang, 2021).

Fabrice De Poli – LibRidinose permutazioni: esercizio di riscrittura pascoliana (LUCA CHITI, *Canti di Castellaccio. Philologica pascoliana*, I Quaderni dell'Oplepo, n.13, 2022).

Florjer Gjepali – Nell'esperienza estetica: corpo e disposizione (EDWARD SLOPEK, *Bodies of Art: The Shaping of Aesthetic Experience*, Quodlibet, 2021).

Il mito del trickster: una figura ibrida e le sue trasposizioni eterogenee

Francesco PATRUCCO

Université Savoie – Mont Blanc, Laboratoire LLSETI

Abstract:

Many mythological figures lend themselves to forms of hybridisation and literary contamination. One of the figures offered by anthropological studies is the trickster. Their condition of social marginality, animal promiscuity– divine and human - and non-linear, binary and uncompromising gender recognition give them a *mixité* and indefiniteness that attracts multiple artistic forms, such as cinema, comics, theatre, epic poetry and the novel. The article focuses on four central trickster figures: Dionysus, Hermes, Loki and Wu Kong. Each has a very different ethnographic and anthropological background but is united by this incompleteness and the will to rebel against a power that hinders all forms of change and marginalises them.

Key words:

Hybridization, trickster, arts, anthropology, literature

1. Introduzione

Le figure ibride si prestano ad approssimare espressioni artistiche variegata ed estremamente eterogenee sia a livello contenutistico che a livello formale. Queste figure possiedono una molteplicità di nature influenzate dal loro *background* antropologico di riferimento e, per questa ragione, si mostrano interessanti da approfondire a livello accademico. Mi riferisco al *trickster*, una semi-divinità che esprime una necessità di ribellione per ricostituire una società e un sistema di credenze sentite come inadeguati. Una figura così trasversale, data la sua natura complessa o, meglio, come sostiene Victor Turner, poi ripreso dall'articolo di Allison Wolf, data la sua «*liminality*» (Wolf, 2020: 106-107) si apre alla contaminazione e all'ibridazione. La definizione di Turner può essere tradotta solo parzialmente con quello italiana di "marginalità", dove con marginalità si indica tutto quel sottobosco di figure ai limiti della società, dove giusto e sbagliato, morale e amorale, verità e menzogna si fondono e si confondono, ma anche dove la contaminazione e l'inclusione di caratteri diversi e dissimili possono coesistere pacificamente, senza subire la discriminazione e l'alienazione che, in contesti ufficiali, subirebbero. In questo saggio si andrà a dimostrare come il prototipo del *trickster* sia antropologicamente e letterariamente

simile anche in tradizioni estremamente lontane, passando attraverso le culture classica, norrena e cinese e come l'antropologia e la mitologia siano terreno fertile per questo tipo di ibridazione che prende forma anche in modalità artistiche molto differenti.

2. Cos'è un *trickster*?

Il primo a dedicare attenzione a questa figura è Jung, i cui studi a riguardo confluiranno nel testo *Man and its symbols* (1964) pubblicato postumo e mai ultimato dallo psicologo allievo di Freud morto nel 1961. Anche Lévi-Strauss (1963) si dedica allo studio di questa figura, circoscrivendo l'indagine alla tradizione mitologica degli Indiani nord-americani. Le sue considerazioni sono state successivamente rimaneggiate, in quanto venivano indicati come animali *trickster* di queste tradizioni il corvo e il coyote. A contraddire le convinzioni dell'antropologo francese è Michael P. Carroll, che individua diverse caratteristiche etologiche e morfologiche del *trickster*, vale a dire quella di essere un «*selfish buffoon*» (Carroll, 1981: 305) e quella di compiere anche atti spregevoli per gratificare i propri bisogni. Questa figura è anche «a transformer who makes the world habitable for humans ridding it of monsters or who provides those things (such as fire or various ways of capturing animals) that make human society possible» (Carroll, 1981: 305). Ne consegue che uno degli elementi essenziali di questa figura sia la sua capacità di distruggere le convenzioni prestabilite per cercare di emancipare l'esistenza umana, caratteristica cui è aggiunto anche un insaziabile bisogno sessuale, come già sosteneva Jung. Si tratta quindi di una figura ai margini, capace di azioni moralmente spregevoli o discutibili, che si presta facilmente a interpretazioni, riscritture e ibridazioni. Carroll individua alcune divinità dei nativi nord-americani con comportamenti simili, ma con tratti somatici più simili alla lepre, la cui ultima rivisitazione viene fornita dalla *Looney Tunes* nella figura di Bugs Bunny: roditore insaziabile, capace di astuzie, amico del debole, ribelle e dall'appetito sessuale indiscutibile. A proposito di questo personaggio, è utile ricordare che il suo mito nasce nel 1938 da un gruppo di artisti tra cui Ben "Bugs" Hardway, ma la sua prima apparizione risale al 1940 nel cortometraggio *A Wild Hare* curato dal regista Tex Avery. Il coniglio della *Looney Tunes* ha registrato prontamente un successo mondiale, tanto da divenire la *mascotte* ufficiale della Warner Bros. Anche la scelta del termine *Bugs* o *Bugsy* suggerisce un tratto importante della sua personalità, vale a dire la sua eccentricità, considerato che la traduzione del termine anglofono è più propriamente "pazzo". Non

volendo connotare negativamente questo divo dei *Cartoon* dell'immediato Secondo Dopoguerra, il termine eccentricità meglio descrive le sue caratteristiche psicologiche, capace di atti di intelligenza notevoli, di un certo carisma nei confronti dei suoi nemici, ma anche verso i suoi spettatori, ai quali si rivolge direttamente, spiegando le motivazioni delle sue scelte e la natura della situazione in cui si viene a trovare.

Non solo la tradizione antropologica americana fornisce questi modelli di disobbedienza: più classicamente mediterranea è certamente la figura mitologica di Giano Bifronte, che la filosofa Sarah Kofman individua in *Pourquoi rit-on?* come contraltare all'ironia di origine ebraica, così magistralmente analizzata da Freud nel suo *Witz*. Kofman indica Giano come il dio dell'ambiguità, considerata la sua doppiezza facciale e comportamentale, ma è anche il dio della moneta, fondatore di villaggi e di città e controllore delle porte. Questa doppiezza del Dio sembra identificare «la structure double face du mot d'esprit, qui, sans compromis et sans ambiguïté, de façon paradoxale et ludique, exhibe, en se moquant, la double face de toutes les choses» (Kofmann, 1986: 43). In effetti, Giano rappresenta una figura emblematica, tipica della tradizione romana e, più specificatamente, italica. L'etimologia del nome è molto sfaccettata, ma è sempre legata al tema del passaggio, del varco, della porta. Il dio è anche connesso ai cicli naturali della raccolta e della semina, tanto da accogliere e proteggere Saturno, dio dell'agricoltura e della ciclicità del tempo, dopo essere stato spodestato dal figlio Giove. A compenso della sua ospitalità, Saturno avrebbe fatto dono a Giano della capacità di lettura del passato e del futuro, da qui la bifrontalità della figura.

Giano rappresenta, quindi, una figura carismatica, ma, più ancora di lui, due divinità possono ricoprire maggiormente il ruolo di *trickster* del *Pantheon* classico, vale a dire Dioniso (considerata la resa di Aristofane) e Mercurio, presente soprattutto nell'opera di Plauto. Di nuovo la contaminazione e l'ibridazione appaiono come necessarie per trasformare la narrazione mitologica in *pièce* teatrale.

Colpisce palesemente la completa assenza di una simile figura nelle religioni rivelate. Nell'antologia di saggi *Ridere degli dèi, ridere con gli dèi*, Bettini sottolinea come tutte le tradizioni religiose abbiano un aspetto ludico: il sorriso delle divinità shintoiste, quello estatico del Buddha o delle conversazioni zen. Limitandosi ai culti delle tradizioni orientali (anche se nel testo Remotti dedica un interessante capitolo alla cultura africana), più affini alle tematiche di questo saggio, il riso con gli dèi risulta trasformarsi e assumere i tratti di una possibilità gnoseologica. Nella tradizione Shinto esistono feste come quella di *Ta no*

Kami, una divinità tutelare delle risaie, rappresentato come un dio che ride e messaggero di una salvezza semplice, quotidiana e rurale, vicina agli esseri umani che lo celebrano, anzi, che festeggiano insieme a lui durante un preciso periodo dell'anno. Diverso è il sorriso appena accennato ed estatico del Buddha che assume i tratti di chi, consapevole della propria transitorietà, scopre la verità della Via e ci si abbandona. È il sorriso della fiducia e della rilassatezza di chi ha riscoperto la pace interiore e ciò implica l'esclusione di un riso più aperto e più ilare, vista la complessa raffinatezza del pensiero buddhista. Raveri afferma che, secondo la tradizione, quando era ancora principe, Siddhartha avesse sorriso, poiché avrebbe goduto delle gioie del mondo. Poi, negli anni di macerazione e di ascesi interiore, non avrebbe più espresso questa forma di manifestazione psicosomatica, infine «nella calma della sua illuminazione, aveva sorriso, di un sorriso lievissimo, etereo, velato da un senso di serenità e di consapevole distacco» (Bettini, Raveri, Remotti, 2020: 123).

Consequente a quello buddista è il sorriso della filosofia Zen, i cui maestri lo sostengono in tutte le sue forme. Consapevoli che il riso possa anche diventare un'arma di offesa, di espressione della propria superiorità o un atto di orgoglio, i maestri Zen hanno inteso il riso come uno strumento indirizzato al bene e una strategia per entrare in contatto con dimensioni ben più serie e più spirituali. Coscienti che il riso abbia in sé la possibilità di una percezione più rilevante della realtà, questi è stato utilizzato per meglio rispondere a interrogativi che da sempre agitano l'animo umano. Un esempio chiarificatore è quello tramandato nel *Keitoku dentoroku sakuin*, libro che raccoglie una serie di aneddoti capaci di risvegliare l'illuminazione Zen. Un giovane monaco chiede al maestro Shuilao quale sia il significato della verità del Buddha: la risposta non si fece attendere, il maestro si sfregò le mani, lo fissò e scoppiò a ridere, quasi a chiedere al giovane studente: “Da dove cominciamo?” e a punire la sua precipitosa volontà di conoscenza.

Solo le religioni rivelate non ridono: il Dio ebraico dell'Antico Testamento non ride, al più deride gli uomini «come segno della sua superiorità e come se il riso aperto e gioioso non facesse parte della sua natura» (Bettini, Raveri, Remotti, 2020: 28). Il solo caso di risata presente nell'Antico Testamento, per altro immediatamente camuffata, avviene quando Dio profetizza ad Abramo e Sarah la nascita di un figlio: considerata l'età avanzata, a entrambi sorge un timido sorriso sul volto, subito nascosto per paura della vendetta divina. L'ilarità del momento viene ricordata dal nome del figlio Isacco, il cui significato è “ha riso”. Inutile ricordare le tristi vicende che hanno caratterizzato la vita di Isacco, a partire dal suo sacrificio, una vera e propria punizione per l'atto di insolenza compiuto dai genitori. Per

questo Bettini identifica un'equazione tipica della divinità monoteista: «Dio tragico, Dio lontano» (Bettini, Raveri, Remotti, 2020: 95).

Il Dio cristiano chiede di non ridere, ma non ride degli uomini, questo perché il cristianesimo nasce come religione votata alla sofferenza e al martirio. Se da un lato la divinità è vicina, in quanto si fa uomo, dall'altro è consacrata sin dal principio al sacrificio e non ha motivo di ridere. La comicità, se così si può definire, viene parzialmente delegata ai santi, che, in alcuni casi, possono permettersi una certa giocosità e qualche facezia. Secondo Bettini, infatti, i santi sono «quelle figure semidivine che, almeno per certi aspetti, ripropongono nel mondo cristiano l'antica vicinanza con gli uomini che fu propria degli dèi antichi [...] comunque percepite come trasgressive, almeno agli occhi dell'ortodossia» (Bettini, Raveri, Remotti, 2020: 96). Ne è un classico esempio Francesco d'Assisi, il santo “*border line*” che, per eccellenza, ha espresso vicinanza alle persone più deboli e una certa gioconda ilarità, assieme a una serie di bizzarrie (l'episodio del dialogo con gli uccelli o della redenzione del lupo di Gubbio, per citarne alcune), compiute durante la sua vita e raccontate esemplarmente nella sua agiografia. E non è un caso che “solo” nel 2013 un Papa abbia deciso di prendere il nome di Francesco, facendosi carico anche delle peculiarità sociali e psicologiche insite nella figura del santo umbro, rispetto all'adozione di nomi più ricorrenti quali Giovanni, l'apostolo autore dell'*Apocalisse*.

Per quanto riguarda il Dio islamico, la sua natura è distante, l'uomo è lontanissimo da Lui e «di Lui non esistono immagini, la sua è una presenza tanto totale quanto astratta.» (Bettini, Raveri, Remotti, 2020: 97). Bettini sostiene che la sua peculiarità sia la sua assenza e ogni sfida dell'uomo nei suoi confronti è da considerarsi esecrabile e demoniaca, infatti, come suggerisce l'etimo della parola “islam”, la sola relazione che si possa instaurare con Lui è quella dell'abbondono di se stessi e, quindi, della sottomissione.

3. I trickster classici: Dioniso e Mercurio riscritti da Aristofane e da Plauto.

Nell'antichità classica la risata sacrilega è assai presente e non viene moralisticamente spenta. Gli spunti comici sono quindi molteplici e hanno una natura letterariamente trasversale e permeabile: si passa dagli scritti filosofici di Platone al supposto libro di Aristotele dedicato alla commedia e alle sue implicazioni giungendo ad altre espressioni artistiche. Ne consegue che il ridicolo si ponga sempre in una zona promiscua, dove si

scontrano e incontrano varie discipline artistiche e varie forme di sapere: dal poema epico, alla filosofia sino a giungere al teatro.

Un'opera della letteratura greca, tuttavia, mette alla berlina, più di tutte le altre, una divinità, che diventa *trickster* di tutto il *Pantheon*, vale a dire Dioniso. L'opera è evidentemente le *Rane* di Aristofane, il cui fulcro essenziale è rappresentato proprio dalla figura di Dioniso, che vorrebbe riportare in vita il poeta Euripide e scende agli inferi con questo intento. Il viaggio appare molto periglioso, per questa ragione decide di prendere le sembianze di Ercole, salvo poi incontrarlo negli inferi e sentirsi dire: «Perdio, non ci riesco a stare serio! Mi mordo il labbro, sì, ma tanto rido!» (Aristofane, 2011: 377). Si palesa l'acme della sfrontatezza verso una divinità: un semidio morto prende in giro una divinità immortale, ridendone assieme al pubblico astante in teatro. Similmente avviene quando Dioniso incontra Caronte, che lo costringe a remare come un'anima qualsiasi. Anche le rane abitanti dello stagno infernale deridono il dio, cantando un inno alla sua divinità, mentre questi, defraudato della sua sacralità, sta remando e canticchia al ritmo delle rane:

Il seder mi duol già/ ma voialtri coà coà/ non vi fate né in qua né in là. [...] Oh, crepate, con quel coà! Non sapete che far coà! [...] Io son già pieno di bolle, / e il sedere da un pezzo ho in molle; a momenti si sporge e fa... (Aristofane, 2011: 383)

È evidente che la descrizione di Dioniso rasenti il ridicolo e posseda anche tutte le caratteristiche della complessità ibrida del *trickster*: travestimenti, accostamenti irriverenti e atteggiamenti avviliti rispetto allo *status* divino, insomma tutto ciò che conferma la natura eccentrica di questa figura. Sono molte altre le scene che mettono in cattiva luce la divinità, la più celebre è forse quella dove Eaco prende a frustrare la divinità e il suo servo Xantia, con cui continua a cambiarsi i panni per cercare di superare le avversità del percorso. Un paradosso chiude la *fabula* e rende papabile di essere un *trickster* anche Eschilo. La tenzone drammaturgica tra Eschilo ed Euripide viene vinta dal primo che torna vivo sulla terra e affida il trono del miglior poeta drammatico a Sofocle, impedendo ad Euripide, ormai scornato e abbandonato, di essere ricordato in alcun modo con un processo di *damnatio memoriae*.

Anche Mercurio è una divinità *trickster* per antonomasia; Bettini lo sostiene con estrema forza e con lucida consapevolezza nel saggio *The ears of Hermes* quando descrive questa figura profondamente ibridata e immischiata alle vicende umane. Il critico, infatti, sostiene che Mercurio, essendo il dio dell'esplorazione, dei ladri, della comunicazione, nonché il messaggero dei vivi e dei morti si ponga sempre ai limiti e si caratterizzi proprio per l'assunzione di molteplici aspetti. Inoltre, il nome greco di Mercurio, Hermes, presta la

radice etimologica al termine ermeneutica, vale a dire che «*all refer to the interpretation and translation from one language to another*» (Bettini, 2000: 10). Essere il dio della traduzione presuppone una certa familiarità con la diversità e con la mutabilità, una cifra che si manifesta anche fisicamente, quando nell'opera plautina *Amphitrou* Mercurio prende le sembianze di Sosia. La trama è tanto divertente quando semplice: Giove vuole passare una notte con la moglie di Anfitrione, che sta tornando dalla guerra a casa con il suo servo Sosia, il prototipo del *servus callidus*, ma di una vigliaccheria ancora più marcata. Giove e Mercurio prendono le sembianze del marito e del suo servo (e in questo Mercurio è maestro perché è anche il dio dello scherzo e dei travestimenti), prolungando le ore della notte e i piaceri del padre degli dèi con la donna. Alla fine del rapporto verrà concepito Ercole, anch'egli figura ai limiti e ibrida in quanto semidio. La scena più divertente e con il maggior tasso di contaminazione ironica si verifica quando Mercurio, con le sembianze di Sosia, incontra il vero Sosia, scatenando quella serie di equivoci tipici della commedia plautina. Con queste parole Mercurio si motiva per riuscire nell'impresa di far credere al servo di non essere sé stesso, bensì un impostore:

attat, illic huc iturust, ibo ego illi obuiam./ neque ego huc hominem | hodie ad aedis has sinam unquam accedere./ Quando imago est huius in me, certum est hominem aludere./ et enim uero quoniam formam cepi huius in me(d) et statum./ Decet et facta moresque huius habere me similis item./ Itaque me malum esse oportet, callidum, astutum admodum./ atque hunc telo suo sibi, malitia, a foribus pellere./ Sed quid illuc est? caelum aspectat. Observabo quam rem agat. (Plauto, 2018: 126)

In questo piccolo passaggio si leggono tutti gli stratagemmi e le peculiarità del *trickster*: l'imbroglio, la creazione di trappole, la malizia, ma anche una forte contaminazione fra divinità e umanità. I divini poi, che dovrebbero essere dei modelli per gli uomini, ne assumono i tratti peggiori, trasformandosi in un *senex libidinosus* (Giove) e in un parassita (Mercurio). Entrambi i celesti diventano attori che stanno compiendo uno scherzo di pessimo gusto al povero Anfitrione, trasformandosi in registi e in interpreti di una commedia promiscua, dove è incluso proprio il pubblico astante, in una terra eterogenea dove la realtà si confonde con la menzogna, un luogo di mezzo identificato dal palcoscenico di un teatro. In questi inframmezzi metateatrali, Plauto presenta Mercurio come un vero e proprio ribelle irriverente, come quando, rivolgendosi al pubblico, definisce suo padre un commediante abilissimo di una commedia piccante «*Nimis hic scitust sycophanta, qui quidem meus sit pater./ Observatote, quam blande mulieri palpabitur*» (Plauto, 2008: 148). Plauto quindi «includes the spectators in the joke from the very beginning and thus grants them the ability to appreciate the dramatic irony along with him and his father; in a sense,

he transforms the spectators into little godlings for the duration of the play» (Chiu, 2015: 85) un po' come quando Bugs Bunny sfonda la quarta parete per coinvolgere direttamente il pubblico nelle sue malefatte.

4. *Loki e la letteratura norrena*

L'ibridismo del *trickster* norreno per eccellenza è già stato ampiamente sottolineato da Allison Wolf quando approfondisce nel suo saggio il mito di Loki. Proprio Wolf indica come la *liminality* di questa divinità non sia esclusivamente di natura sociale. È evidente che Loki si schieri dalla parte dei più deboli, quasi una sorta di nuovo Prometeo, tanto è vero che i fratelli Grimm lo individuano come una nuova divinità del fuoco, mentre la Wolf ne sottolinea il titolo di divinità dei ladri (come Hermes) (Howard, 2016: 2) e la sua capacità di compiere azioni al limite della legge, capaci di stravolgere i cardini della società stessa. La dimensione più propriamente connessa alla ribellione si manifesta palesemente nel poema *Poetic Edda*, più precisamente nella celebre *Lokasenna (Loki's Quarrel)*. In questo frangente, Loki manifesta tutto il suo disappunto per non essere stato invitato a una festa organizzata dal dio del mare e inventore della birra Ægir, denunciando tutte le divinità e dimostrandone la loro falsità, accusando la piccolezza delle divinità maschili e la condotta sessuale discutibile di quelle femminili. La circostanza viene concepita inizialmente come uno scherzo da Gefion: «isn't it known of Loki that he likes a joke / and all the gods love him?» (Larrington, 2014: 84), ma la situazione precipita, quando Odino parla di follia più che di *amusement*:

Mad you are, Loki, and out of your wits,
When you make Gefion angry with you,
For I think she knows all the fate of the world,
As clearly as I myself. (Larrington, 2014: 84)

Nonostante l'avvertimento di Odino, le accuse di Loki proseguono e si rendono più severe: Frigg viene accusata di aver stretto Ve e Vili (fratelli di Odino) «both in your embrace» (Larrington, 2014: 85). Freyia non viene trattata meglio quando Loki la definisce amante di tutti gli astanti alla festa e di essere una strega. Essendo la dea del mare, Niord viene definita come un «*pisspot*» (Larrington, 2014: 86), mentre viene deriso Tyr per aver perso la mano a causa del morso di Fenrir, il lupo figlio di Loki. Questi sono alcuni frangenti della maleducata vendetta che Loki dirige verso tutte le divinità riunite nella festa, fino a

quando Miöllnir, il potentissimo martello del dio Thor, toglie la parola al *trickster* e lo condanna per l'eternità:

Be silent, perverse creature, my mighty hammer/
Miöllnir shall deprive you of speech;/
your shoulder-rock I shall strike off your neck/
and then your life will be gone. [...]
I spoke before the Æsir, I spoke before the Æsir's sons
What my spirit urged me,
But for you alone I shall go out,/
For I know that you do strike.//
Ale you brewed, Ægir, but you'll never again/
Prepare a feast;/
All your possessions that are here inside/
May flame play over them,/
And your back be burnt. (Larrington, 2014: 90-91)

Scagliato l'ultimo volgare anatema contro il posteriore di Ægir, ritornato in sé, Loki scappa e si trasforma in un salmone, sperando invano di salvarsi dalla vendetta degli dèi. Infatti verrà catturato e legato a una roccia con un serpente che lascia colare il suo velenosissimo siero sul viso della divinità. La moglie di Loki lo raccoglie in un bacino, ma, quando il catino è colmo di sostanza tossica, è costretta ad andarlo a vuotare, così il veleno cola sul viso della divinità che, in quei frangenti, si dimena orrendamente e genererebbe, secondo la leggenda, i terremoti.

La metamorfosi è l'elemento essenziale che connota la condizione ibrida e mediana di Loki: metà uomo e metà animale, metà divinità e metà uomo, la sua *mixité* non riguarda esclusivamente l'aspetto etico, ma anche la sua fisicità. Mentre le divinità norrene sono accompagnate sempre da un patronimico, Loki è sempre associato alla figura materna, la dea Laufey. Anche la prole di Loki è ambigua e subisce il fascino della contaminazione: il figlio Fenrir è il lupo che distruggerà il mondo all'arrivo del *ragnarökkr*, vale a dire il Crepuscolo degli Dèi; il secondo figlio è Miðgarðr, il potentissimo serpente che Thor ha scagliato in mare e che deve contorcersi per l'eternità; infine la figlia Hel è la dea della morte. Tutti i figli di Loki hanno immensi poteri, dominano l'esistenza dell'uomo e appartengono alla sfera del divino, nonostante la marginalità sia imposta loro come una condanna. La sua ambiguità coinvolge financo la dimensione sessuale. Il lettore incontra Loki anche in *The lay of the Thrym*, quando aiuta Thor a recuperare Miöllnir, che gli era stato rubato. Thor deve travestirsi da Freya e Loki come una sua serva per vincere il gigante che gli aveva furtivamente sottratto la potente arma. Thor vive come una vergogna il travestirsi da donna, Loki, al contrario, sembra a suo agio anche in quei panni. Ciò viene sottolineato da Munson quando scrive:

Loki also goes with Thor “as a servant”, though it is not until near the end of the poem when the two are in Thrym’s court, that it is revealed that Loki also disguised himself as a woman, and he is not mentioned by the name but simply referred to as, “the all-crafty serving maid”. Thus, the wearing of women’s clothing is treated as either not an unusual occasion for Loki, or is not treated with many specifics because of the practical nature of the necessity for such a disguise. (Munson, 2015: 7)

Anche Wolf concorda con Munson quando afferma; «Loki rejects the binary notion of sex» (Wolf, 2020: 110). È infine importante rimarcare come il poema epico (*Poetic Edda*) abbia subito numerose contaminazioni e rimaneggiamenti artistici giungendo, in prima istanza, alla musica wagneriana con il riferimento al *Crepuscolo degli dèi*. Il mito di Loki viene poi adattato ai fumetti Marvel che lo trasformano nel dio dell’inganno e in un criminale incallito, sempre pronto a tramare per conquistare il trono del regno di Asgard, governato dal fratellastro Thor. La sua prima apparizione risale al 1962 in *Journey into Mystery*, ideato dalla cordata di artisti Lee, Lieber e Kirby. Dal 2004 Loki conquista un suo spazio con una miniserie appositamente dedicata, lanciando l’idea alla Marvel Cinematic Universe (MCU) di una serie che debutta nel 2021.

La fama del dio norreno non si limita all’universo Marvel: nel 1994, infatti, è uscito per la New Line Cinema, l’indimenticabile pellicola *The Mask*, il cui interprete principale è Jim Carrey nei panni del disilluso bancario Stanley Ipkiss, che improvvisamente cambierà la sua esistenza grazie al ritrovamento di una maschera che contiene l’anima di Loki. Stanley acquisisce quindi immensi poteri utilizzabili solo di notte. Il film ha avuto un tale successo che è stato previsto un sequel nel 2005 dall’omonimo titolo (*The Mask 2*), che riscosse, al contrario della prima pellicola, ben pochi riscontri al botteghino.

5. *Un trickster della letteratura cinese: lo scimmiotto Wu Kong in Viaggio in Occidente.*

L’opera viene fatta risalire allo scrittore Wu Ch’êng-ên, vissuto tra il 1505 e il 1580 d.C. e nato a Huaian nel Kiangsu. Il titolo è, appunto, *Viaggio in Occidente*, ma la tradizione ci ha conservato il titolo *Scimmiotto*, data la morfologia del suo protagonista. Si tratta di un racconto popolare molto piacevole che lo scrittore cinese avrebbe trascritto, anche ispirandosi alla tradizione indiana. Esiste una prima versione indiana dal titolo *Ramayana*, il cui protagonista è Hanuman, una scimmietta dai portentosi poteri. In occasione della *Fourth International Conference on Interdisciplinary Social Sciences & Humanities* tenutasi nel 2021 a Mead Way, Bronxville (NY), lo studioso Kaijun Pan sostiene che l’origine

del mito sia indiana e che lo scrittore cinese abbia compiuto un adattamento del mito alla società cinese, influenzata dalla diffusione del Buddhismo, ma anche dal Confucianesimo e dal Taoismo. Hanuman è un prototipo di *trickster* caratterizzato dall'ingordigia e dall'insaziabile appetito sessuale; è una divinità con una natura principalmente malefica e, soprattutto, a differenza di Wu Kong, molto egoista.

However, the distinct character is one of the reasons that Chinese public are fond of him. He was a mixture consisted of natures of God, human, monkey, and even demon. When Wu Chen'en created this figure, he realized the complexity of Wu Kong's character and made a detailed description from different perspectives. [...] When the first time Wu Kong saw the people, he will try to mimic their behaviour and draw on their clothes. [...] After he comes back from his master of the Flower and Fruit Mountain, he ate the whole peaches in the park with vengeance. All these plots were the expression of his monkey nature. (Kaijun, 2021: 81)

Proprio questa specifica differenza tra i due testi sottolinea la peculiarità di quello cinese e del mito di Wu Kong, anche perché, a differenza degli altri *trickster*, Scimmiotto segue un processo di formazione che gli altri ribelli non intraprendono. La trama comincia con la nascita di Scimmiotto, generato da un uovo di pietra, che vuole divenire una divinità, dopo aver seguito un percorso di risveglio e di illuminazione per ottenere l'immortalità. Giunto alla meta, commette una serie di errori che portano Buddha a punirlo, nascondendolo sotto una pietra. Parecchi secoli dopo, il monaco Tripitaka, ingaggiato dall'imperatore per ritrovare alcuni antichi scritti, parte perciò per un lungo viaggio verso l'occidente (presumibilmente verso l'India). Durante il suo tragitto, libererà Scimmiotto, che diventerà il suo aiutante assieme ad altri *trickster* quali Maialino e Sabbioso. Dopo molte peripezie, giungono a trovare e a riportare le scritture all'imperatore, terminando tutti un processo di formazione e di illuminazione che li redimerà. Connor sottolinea come questo romanzo, ricco di elementi religiosi, assuma i tratti della ricerca dell'illuminazione Zen per tutti i suoi personaggi, un'illuminazione Zen che è inclusiva e tollerante verso altri approcci filosofici presenti in Cina, vale a dire Confucianesimo, Taoismo e Buddismo:

Through his journey of redemption, Monkey is renewed. Through Buddhism, he learns to control and refine the methods of Taoism. The three return to the one. In its interactive approach to religions, Monkey is not simply a religious novel, but a folk religious novel. Monkey reminds us that there is more than one path to the truth. Our tasks is to find a path, follow it, and know when it is time to find another. (Connor, 1993: 58-59)

Proprio il percorso ascetico e formativo di Wu Kong riconduce a quel clima che Raveri in *Ridere degli dèi, ridere con gli dèi* aveva già individuato. La commistione tra romanzo, antropologia e religiosità (quest'ultima intesa in senso lato) rende quest'opera un tentativo riuscitissimo di divulgare una certa tensione alla spiritualità. Durante il percorso di

iniziazione, Scimmiotto cambia nome e prende quello di «Consapevole di vacuità» (Wu, 2021: 15) così, mentre il Patriarca spiegava i segreti della dottrina, lui li ascoltava danzando e saltellando. Nel suo studio, Raveri riporta la consuetudine del maestro Zen Ippen, che «cantava il nome del Buddha e i suoi pochi fedeli cominciarono a percuotere oggetti metallici trovati a caso per dare il ritmo, e presero a danzare in cerchio, sempre più freneticamente» (Bettini, Raveri, Remotti, 2020: 134). L'atteggiamento di Scimmiotto è tipico del buddhismo Zen: la danza e la goliardia sono finalizzate a una più intrinseca comprensione dei misteri più reconditi dell'animo umano. Questi atteggiamenti rendono Scimmiotto il degno interprete della filosofia Zen, come quando decide, in pieno spirito beffardo, di scherzare sui poteri di trasformazione, appresi durante il percorso. Si risolve quindi a spiegare la dottrina agli allievi più in difficoltà nell'apprendimento, decidendo di trasformarsi in un pino. Non si fanno attendere le reprimende del Patriarca, il cui aspetto serio non permette alcun tipo di atteggiamento spensierato, giungendo all'allontanamento di Scimmiotto dalla sua casa:

Dovunque tu vada – disse il Patriarca – sono certo che non combinerai niente di buono. Perciò ricordati, quando ti cacci in un guaio, ti proibisco nel modo più assoluto di dire che sei mio discepolo. Se appena ti lasci scappare una mezza allusione, ti scorticherò vivo, ti romperò le ossa e bandirò la tua anima nel Regno Nove Volte Buio dove resterà per diecimila ere. (Wu, 2021: 25)

In pieno stile Zen, il messaggio è da intendersi in senso ironico e risiede proprio nel pseudonimo religioso di Scimmiotto, vale a dire «Consapevole di vacuità»: la vacuità, forse, non è peculiarità di Scimmiotto, in cui c'è perfetta consapevolezza, ma del Patriarca, il quale ignora, a differenza di Ippen, che la vera via non risiede nella rigidità, ma nel sorriso e nella serenità dell'animo. Come dimostra la trasformazione in pino, Wu Kong condivide con gli altri eroi ribelli sin qui presi in considerazione, la possibilità di cambiare forma e genere, ma non quella di prendere le sembianze di una sostanza inorganica. Possiede anche altre capacità: ha una doppia personalità, manca di bisogno sessuale (conseguenza della dottrina buddhista), ha una velocità straordinaria, è messaggero degli dèi, è un calcolatore astuto e senza scrupoli. Esistono anche delle differenze: i natali di Wu Kong non sono affatto divini come per Dioniso, Mercurio e Loki, ma, soprattutto, sente la necessità di combattere contro le ingiustizie. Nonostante Scimmiotto abbia una natura mortale, non esita mai ad affrontare le avversità. Secondo lo studio di Huanliang Lou, quest'esigenza dello scontro non nasce da elementi esterni o almeno, non solo, ma da una sete di affermazione sociale e di creazione di un proprio mito. A questo aggiunge che:

They search for novelty and challenge authorities. [...] Most of the tricksters are risk-seekers, and new experiences can always feed their thrill-seeking nature. [...] As a matter of fact. Almost all

tricksters challenge authority. As the enemies of boundaries, tricksters do not like the lines drawn by the authority. The adventure nature of Hermes and Wukong drove them to cross the line. (Huanliang,2016: 10)

Si desume, quindi, che la volontà di ribellione alle istituzioni è conseguenza di una marginalità sociale costretta dall'autorità statale. Arthur Waley, curatore dell'edizione italiana del romanzo per Adelphi, nell'introduzione al romanzo afferma che il monaco Tripitaka simboleggia l'uomo comune che fatica a portare a termine la sua missione, mentre Scimmiotto «l'irrequieta instabilità del genio» (Wu, 2021: X). Ma aggiunge anche che:

Scimmiotto è unico nel suo complesso di bellezza e di assurdità, di profondità e di insensatezza. Folklore, allegoria, religione, storia, satira antiburocratica e pura poesia – ecco gli elementi quanto mai diversi che compongono il libro. I burocrati di questo racconto sono santi nel Cielo, e si potrebbe supporre che la satira fosse diretta piuttosto contro la religione che contro la burocrazia. Ma che la gerarchia del Cielo sia un duplicato del governo sulla terra è un'idea che in Cina ha credito. Anche in questo, come in tante altre cose, il cinese non fa misteri, mentre in altri popoli ci costringono alle congetture. Che gli dei di un popolo siano un duplicato dei suoi governanti terreni è una teoria che è stata avanzata abbastanza spesso. Nella maggior parte dei casi la derivazione è oscura. Ma nella fede popolare cinese non c'è ambiguità. Il Cielo non è che il complesso del sistema burocratico trasferito di peso nell'empireo. (Wu, 2021: X)

Essendo il romanzo una rielaborazione tarda del mito, a differenza degli altri *trickster* presi in considerazione, Wu Ch'êng-ên compie un'azione sociologica di denuncia dell'impossibilità da parte dell'uomo comune di trovare un destino migliore rispetto a quello assegnato dall'appartenenza per nascita a un determinato ceto sociale. Si tratta quindi di un desiderio di meritocrazia, che appariva impossibile al tempo e per cui bisogna combattere, senza temere rischi né tantomeno la morte. L'illuminazione e la redenzione personale rappresentano quindi la possibilità di ogni singolo uomo di trovare la propria felicità e la propria dimensione sociale, in un contesto che non sia predefinito, ma ibrido, come ibrida ed eterogena è la natura di Scimmiotto tra bellezza e assurdità, tra umanità, divinità e animalità, come narra la sua stessa nascita:

C'era una rupe che sin dalla creazione del mondo era stata influenzata dalle pure essenze del Cielo e dagli squisiti aromi della Terra, dal vigore della luce del sole e dalla grazia del lume di luna, sinché alla fine fu magicamente pregna e un giorno si spaccò e partorì un uovo di pietra grande suppergiù come una palla da gioco. Fecondato dal vento, esso si sviluppò in uno scimmiotto di pietra, perfetto in tutti i suoi organi e membra. (Wu, 2021: 3)

Scimmiotto è una creatura partorita dalla contaminazione-collaborazione di tutti gli elementi della natura, che penetrano e generano la natura del protagonista e ne determinano la bellezza e la complessità. Tuttavia, questa complessità non connota esclusivamente il protagonista, ma anche la struttura e le fonti del romanzo, che prendono ispirazione, citando Waley da «Folklore, allegoria, religione, storia, satira antiburocratica e pura poesia».

Anche Wu Kong supera le pagine del romanzo per approdare a quelle del *manga*. È ben noto che il nipponico Akira Toriyama si ispira per la trama del suo più celebre lavoro, vale a dire *Doragon Boru (Dragon Ball)*, a quella de *Il viaggio in occidente*, poiché amante del genere *shonen* (i *manga* con storie di Kung Fu) e interessato a storie avventurose al limite dell'assurdo. La prima edizione della serie dedicata al *manga* appare nel 1984 e termina la sua pubblicazione nel 1995, passando poi alla versione *cartoon* e vendendo più di 260 milioni di copie. Il protagonista Son Goku mostra tutti i tratti fisici, etici e culturali di Wu Kong, a dimostrazione ulteriore che queste figure bene si prestano a una ibridazione artistica, nel senso più ampio del termine.

6. Conclusioni.

La figura del *trickster* ha connaturata quindi una certa ambiguità, che si palesa principalmente nei suoi tratti corporali: è difatti antropomorfo e animale, divino e umano, eticamente scorretto e vendicatore delle ingiustizie inflitte ai più poveri, messaggero degli dèi e primo ribelle verso l'*establishment* celeste e terreno, capace di camuffarsi, di confondersi e di confondere, d'ordire trame che sconvolgono gli ordini divini e umani. Si tratta di una figura complessa, che riassume in sé un'equivocità squisitamente umana, lontana dalle verità immutabili detenute dai celesti. Si tratta quindi di una figura *in fieri*, talvolta in procinto di intraprendere un processo di formazione, sia esso (citando un celebre saggio di Eco) "integrato" con le divinità o "apocalittico" nei confronti delle stesse, comunque sempre portatore di verità reclamate dal basso, dalle persone umili e oppresse, di cui il *trickster* si fa portavoce.

L'antropologia ha approfondito molto questa figura, cercando di svelarne i misteri e la dimensione religiosa e culturale sottostante. È chiaro che queste figure si assomiglino inesorabilmente perché in tutte le religioni politeiste o nelle filosofie orientali esistono divinità che si prendono cura delle istanze dei più deboli e che rivestono i panni del ribelle. Diversa è la condizione delle religioni monoteiste, il cui Dio non apprezza la ribellione e ama la sottomissione: la rivolta dell'uomo nei confronti dello stesso è punita inesorabilmente e non concede sconti, anche se la protesta si palesa in un timido sorriso. Il Cristianesimo, pur inviando il figlio di Dio fra gli uomini, propone una visione sacrificale e delega ad alcuni santi una visione più goliardica della vita che possa approcciare anche l'ilarità come strumento di conoscenza. Proprio una cultura politeistica e tollerante ha permesso la creazione di prodotti

culturali estremamente significativi e, al contempo, estremamente eterogenei che hanno come attore principale proprio il *trickster*: è sufficiente pensare alla *Looney Tunes* e a Bugs Bunny (eroe della cultura dei Nativi nord-americani); alle rappresentazioni teatrali greche e latine con protagonisti le divinità del *Pantheon* classico (Dioniso e Mercurio nelle opere di Aristofane e Plauto); alle saghe nordiche di Loki poi riprese in versione *comics* dalla Marvel e riproposte in forma di film, non solo dalla MCU, ma anche da capolavori come *The Mask* (1994) del regista Chuck Russell, o, infine, alla traduzione *manga* de *Il viaggio in occidente* con il titolo *Doragon Boru*.

Una certa disponibilità culturale, tipica delle culture politeistiche, risulta essere la *conditio sine qua non* per la nascita e per lo sviluppo di queste figure, che possono permettersi una certa ambiguità, una certa *mixité* di caratteri e, infine, un certo ibridismo. Proprio la dimensione liminare di queste personalità, ha permesso una rivisitazione culturale continua e poliedrica, costantemente improntata sulla contaminazione di stili, di significati e di significanti.

Questo saggio si propone di essere una prima introduzione a un approfondimento più corposo che dovrà essere realizzato successivamente. Si tratta quindi di una breve ricognizione, il cui scopo principale è di mettere in luce un filone di indagine ben preciso, vale a dire come il *trickster* sia oggetto di approfondimenti artistici e, quindi, di studi accademici a riguardo. In questo senso, lo scopo del saggio è di dimostrare come in senso diacronico, sincronico e diatopico questa figura sia ricorrente in culture profondamente estranee sia da un punto di vista spaziale che temporale in una prospettiva comparatistica e interculturale. Un futuro lavoro meriterebbe quindi uno scavo più preciso sui singoli contesti culturali qui accennati e sugli statuti dei testi affrontati, con il fine di ricavarne risultati più radicati e più precisi rispetto alla perlustrazione che si è tentata di svolgere.

Bibliografia

- ARISTOFANE (2011), *Le commedie*, Palermo, Selino.
BATTAGLIA Marco (2021), *Snorri Sturluson. Edda*, Milano, Meltemi.
BETTINI Maurizio (2000), *The ears of Hermes*, Columbus, The Ohio state university press.
BETTINI Maurizio, RAVERI Massimo, REMOTTI Francesco (2020), *Ridere degli dèi, ridere con gli dèi*, Bologna, Il Mulino.
CASCHERA Martina (2018), «Il fumetto cinese moderno tra centro e periferia», *H-ermes. Journal of communication*, 13, pp. 91 – 120.
CHIU Angeline (2015), «The Longest Night: Time, Plot, and Characterization in Plautus's *Amphitruo*», *New England Classical Journal*, vol. 42, pp. 83-101.

- CONNOR Annemarie (1993), *Monkey*, «The Three are One», *Lehigh Review*, vol 2, paper 6, pp. 53- 59.
- CARROL Michael P. (1981), «Lévi- Strauss, Freud and the trickster: a new perspective upon an old problem», *American Ethnological Society*, 90/1, pp. 301 – 313.
- FREUD Sigmund (2018), *Il motto di spirito*, Roma, Newton Compton.
- HOWARD Arianne Marie (2016), *The Loki Model: transcending the Trickster*, Florida, A Thesis of the Department of Modern Languages and Linguistics.
- HUANLIANG LOU (2016), *A Comparative Study of the Chinese Trickster Hero Sun Wukong*, Durham, Thesis of Graduate Liberal Studies.
- KAIJUN Pan (2021), «The comparison of Monkeys: the Study of Hanuman from Ramayana and Wu-K'Ung from the Journey to the West», *Francis Academic Press*, URL: <10.25236/soshu.2021.015>, pp. 78 - 85.
- KOFMANN Sarah (1986), *Pourquoi rit -on?*, Paris, Galilée.
- LARRINGTON Carolyne (2014), *The Poetic Edda*, LARRINGTON Carolyne (ed.), Oxford, Oxford University Press.
- LÉVI-STRAUSS Claude (1963), *Structural Anthropology* [1958], New York, Basic Books inc.
- MUNSON Amanda (2015), *Gender, othering, and Loki*, SUNY College Cortland, Master's Theses 25.
- PIERI Paolo Francesco (2007), *Perché si ride. Umore, comicità, ironia*, Bergamo, Moretti & Vitali Editori.
- PLAUTO (2018), *Anfitrione*, Milano, BUR.
- WOLF Allison (2020), «The liminality of Loki», *Scandinavian. Canadian studies journal*, vol. 27, pp. 106 -113.
- WU Ch'êng-ên (2021), *Lo scimmiotto*, Milano, Adelphi.

Come citare l'articolo:

Francesco Patrucco, «Il mito del trickster: una figura ibrida e le sue trasposizioni eterogenee», *InterArtes* [online], n.2 «Ibrido» (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), novembre 2022, pp. 218-233. <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/976683c1-ebbf-4fa7-ac73-360730059f63/12+vPatrucco.pdf?MOD=AJPERES>>