

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

I/2017



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

1/2017



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

©  Associazione Sigismondo Malatesta
<http://www.sigismondomalatesta.it>
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Associazione Sigismondo Malatesta

Rocca Malatestiana
via Rocca Malatestiana, 4
47822 Santarcangelo di Romagna (RN), Italy
tel. e fax +39 0541 620832
sigma@sigismondomalatesta.it
<http://www.serena.unina.it/index.php/sigma>

Direttore responsabile: Flavia Gherardi

SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo

SigMa è pubblicata da **FedOAPress** (Federico II Open Access Press)

e realizzato con Open Journal System

Fotocomposizione: Aldo Roma

Electronic ISSN 2611-3309

Tutti i contributi pubblicati nella Sezione monografica e nella rubrica *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*. L'elenco dei valutatori esterni alla redazione è pubblicato

Direttrice | Director

FLAVIA GHERARDI

Università di Napoli Federico II

Comitato scientifico | Scientific committee

PAOLO AMALFITANO

Università di Napoli "L'Orientale"

SILVIA CARANDINI

Sapienza Università di Roma

FRANCO D'INTINO

Sapienza Università di Roma

FRANCESCO FIORENTINO

Università di Bari "Aldo Moro"

ANTONIO GARGANO

Università di Napoli Federico II

ANDRÉ GUYAUX

Université Paris Paris IV - Sorbonne

LORETTA INNOCENTI

Università di Venezia Ca' Foscari

GIOACCHINO LANZA TOMASI

Università di Palermo

ANDREINA LAVAGETTO

Università di Venezia Ca' Foscari

STEPHEN ORGEL

Stanford University

JOSÉ SASPORTES

Universidade de Lisboa

FRANCISCO RICO MANRIQUE

Universitat Autònoma de Barcelona

THOMAS PAVEL

University of Chicago

PAOLO TORTONESE

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

SEGIO ZATTI

Università di Pisa

Comitato di redazione | Editorial board

SUSANNA ALESSANDRELLI

Università di Perugia

ANNAMARIA COREA

Sapienza Università di Roma

VINCENZO DE SANTIS

Università di Salerno

ANGELA DI BENEDETTO

Università di Bari "Aldo Moro"

CARMEN GALLO

Università di Napoli "L'Orientale"

IACOPO LEONI

Università di Pisa

LORENZO MARMO

Università di Napoli "L'Orientale"

ALDO ROMA

Sapienza Università di Roma

GENNARO SCHIANO

Università di Napoli Federico II

SAVINA STEVANATO

Università E-Campus Novedrate

VALENTINA STURLI

Università di Padova

Segreteria di redazione | Editorial secretariat

VALENTINA STURLI

Università di Padova

INDICE | TABLE OF CONTENTS

SEZIONE MONOGRAFICA

Il senso della fine nelle narrazioni contemporanee

a cura di Carmen Gallo

Federico Bertoni, <i>Impossibile chiusura: il romanzo moltiplicato</i>	13
Simone Costagli, <i>Alfa e omega. Il senso della fine nella letteratura e nel cinema tedeschi dopo il 1945</i>	37
Manuela Fox, <i>I nuovi linguaggi teatrali in Spagna e l'indagine sulla contemporaneità</i>	59
Francesco Giusti, <i>Il cerchio che non chiude: forme della temporalità nella poesia contemporanea</i>	75
Giovanni Maffei, <i>Frecce e circoli. Variazioni sul paradigma apocalittico</i>	103
Arianna Marelli, <i>Giorgio Manganelli tra «opera aperta» e «opera chiusa»</i>	149
Anna Masecchia, <i>Figure del tempo nell'audiovisivo contemporaneo</i>	171
Emanuela Piga, <i>Gran finale o infinito intrattenimento? La fine nelle narrazioni televisive contemporanee</i>	191
Gennaro Schiano, <i>«La historia de cómo ha ido muriendo un hombre». Tanatografie e autofinzioni nella Spagna del '900</i>	221
Valentina Sturli, <i>Senso della fine e senso del finale: temi e funzioni della fine del mondo nell'opera di Michel Houellebecq</i>	239

VARIA

a cura di Annamaria Corea, Angela Di Benedetto e Savina Stevanato

- Fabrizio Bondi, *Meditazioni neometriche. Appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea* 269
- Rocco Coronato, *Sublime shakespeariano e sublimazione freudiana nell'Otello di Verdi e Boito* 305
- Federico Corradi, *Modi di ridere nella moralistica seicentesca: esprit, ironia e comicità in La Rochefoucauld, Pascal e La Bruyère* 327
- Gianluca Paolucci, *Romanzo moderno e filosofia antica: la Geschichte des Agathon di Ch. M. Wieland* 349
- Flavia Pappacena, *L'Arianna di Giuseppe Salomoni (1776): la trasformazione del ballo italiano nel secondo Settecento* 371
- Federica Pich, *Modi e motivi dell'ut pictura poesis nel Ritratto di Giovanni Bressani (1562) di Giovan Battista Moroni* 393
- Adrián J. Sáez, *Aretino, Piccolomini y Silva: tres poemas para un retrato de Tiziano* 427

INTERVISTE

a cura di Valentina Sturli e Vincenzo De Santis

- Luigi Magno, *Intervista a Valerio Magrelli* 449
- Valentina Sturli, *Intervista a Walter Siti* 461

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di Vincenzo De Santis e Aldo Roma

- Thomas Pavel, *Forms of insubordination in the novella* (2013) 481
- Jean Rousset, *Fine e persistenza del teatro barocco in Francia* (1997) 495

SCENARI

a cura di Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma

Luca Marangolo, *Mito e tragedia nell'era del post-mediale. L'evoluzione narrativa dell'audiovisivo e il caso di Animali notturni* 511

Lorenzo Marmo, *Tornando a casa. Desiderio spettatoriale e dispersione narrativa in Twin Peaks: The Return di David Lynch* 537

DISCUSSIONI

a cura di Iacopo Leoni e Gennaro Schiano

Antonio Gargano, Francesco Fiorentino, Paolo Amalfitano, *Francesco Orlando, Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli* 565

SEZIONE MONOGRAFICA

*Il senso della fine
nelle narrazioni contemporanee*

a cura di Carmen Gallo

FEDERICO BERTONI

Impossibile chiusura: il romanzo moltiplicato

1. Il nuovo ordine narrativo

Da qualche tempo non riesco più a occuparmi dei miei oggetti di studio – autori, singoli testi, categorie generali – senza chiedermi che rapporto hanno con me, con il nostro presente, con gli studenti, con la letteratura che si produce oggi e in generale con l’orizzonte culturale in cui ci muoviamo. Vorrei dunque riflettere sul problema della fine attraverso un duplice strumento di rifrazione: 1) Una particolare tipologia narrativa che si sviluppa nel Novecento e che chiamerò “romanzo moltiplicato”, come vedremo tra poco; 2) Una postazione storica e critica ben precisa, cioè l’attuale rilancio della narratologia dopo la chiusura della prima fase “classica” che si è esaurita con l’implosione dello strutturalismo. È un rilancio che si inserisce in un fenomeno macroscopico, certo molto più ampio delle sorti di una singola disciplina: la diffusione di un nuovo paradigma narrativo a partire dagli ultimi decenni del Novecento e poi in una progressione inarrestabile che giunge fino a noi, ben testimoniata, nel quadro italiano della ricerca, dall’ultimo e ponderoso libro di Michele Cometa che tenta di fare il punto sullo stato dell’arte (cfr. Cometa 2017). Come nel caso della linguistica, dello spazio, della visualità e via dicendo, anche in questo

caso è stata identificata una “svolta” epocale, un *narrative turn* databile più o meno all’inizio degli anni Ottanta, quando il racconto, la modalità narrativa di organizzazione dell’esperienza e anche l’interesse per la narrazione da parte delle scienze umane si estendono a dismisura, facendo parlare di “narratività diffusa” o di “narratività totale”. È qui che si innesta appunto la fase “post-classica” della narratologia, con l’apertura di nuove prospettive di ricerca legate soprattutto all’apporto delle scienze cognitive e ai tentativi di intersezione con paradigmi e metodi neuroscientifici¹.

È una tendenza che marca in profondità l’orizzonte culturale contemporaneo, dove il paradigma narrativo ha assunto un’importanza senza precedenti. Letteratura, cinema, serie tv, politica, economia, pubblicità, moda, gossip, cucina, turismo: ormai tutto è *storytelling*, è una questione di “narrazione”, più importante di qualunque richiamo al pensiero razionale o alla realtà dei fatti (e poi dicono che il postmoderno è finito...). È quello che Christian Salmon, da una prospettiva critica che qualcuno tende a travisare in forma euforica (ma anche questo è *storytelling*), ha chiamato “nuovo ordine narrativo”: il racconto come mezzo di dominio, creazione del consenso, manipolazione di opinioni e coscienze; l’arte di costruire un racconto coerente e convincente come strumento per occupare uno spazio pubblico a livello politico, economico e sociale, per attivare e mobilitare emotivamente un pubblico di riferimento, che siano gli elettori di un politico o gli acquirenti di un prodotto (cfr. Salmon 2008). In questo quadro, come ha notato lucidamente Donata Meneghelli, non solo il racconto tende ad espandersi in modo irresistibile e capillare ma diventa oggetto di una valorizzazione, di un forte investimento ideologico:

Il racconto non solo è diffuso, ubiquo, onnipresente, interstiziale: è assiologicamente *egemone* [...] oggi il racconto è diventato oggetto di consenso, visto non solo come una ri-

sorsa concettuale, una risposta a innumerevoli questioni, un dispositivo che attiva o sviluppa le più svariate capacità, ma addirittura come qualcosa in sé benigno, curativo, terapeutico, etico (Meneghelli 2013: 28).

Questa valorizzazione deriva innanzitutto da un aspetto del racconto che era stato già colto in passato ma che negli ultimi anni, anche grazie al contributo delle neuroscienze, è diventato prioritario: il suo ruolo *cognitivo*. La narrazione è un *sapere*, una modalità specifica di intelligenza, una strategia attraverso cui la mente umana opera e organizza i dati dell'esperienza. Cito solo alcuni riferimenti classici tra anni Ottanta e Novanta: Paul Ricoeur, *Tempo e racconto* (1983-85), che introduce la nozione di "intelligenza narrativa" e fa del racconto uno strumento per "prefigurare", "configurare" e "rifigurare" l'esperienza; Peter Brooks, *Trame* (1984), secondo il quale "ogni racconto, dal più semplice al più elaborato, è intenzionalmente ermeneutico" e "noi leggiamo [...] sempre e comunque animati dalla passione di venire a sapere, di scoprire, di arrivare alla produzione del senso; [...] di arrivare a cogliere l'ordine semantico conferito all'esperienza dalla struttura del racconto" (Brooks 1995: 37 e 190); Jerome Bruner, *The Narrative Construction of Reality* (1991) o *La cultura dell'educazione* (1996), che contrappone il "pensiero narrativo" al "pensiero paradigmatico", ossia logico-scientifico, nella convinzione che "gli esseri umani [diano] un significato al mondo raccontando storie su di esso, usando il modo narrativo per interpretare la realtà" (Bruner 2001: 145). Prospettive di studio più recenti si spingono oltre e fanno del racconto non solo una fondamentale funzione della mente, ma anche la principale o addirittura l'unica, in una visione che tende a diventare unilaterale, quasi totalizzante, come se la mente umana fosse ridotta solo alla sua dimensione narrativa. Scrive ad esempio David Herman, fondatore ed esponente di spicco della narratologia cognitiva, in *Narrative as a Cognitive Instrument* (2005):

Le storie funzionano come efficaci strumenti di pensiero, ossia come strumenti cognitivi, come strategie di organizzazione e di *problem-solving* in vari contesti. [...] Invece di concentrarsi su come le persone conferiscono senso alle storie [...] la ricerca sul racconto in quanto strumento cognitivo mette in luce come le storie supportino o sviluppino l'intelligenza stessa (Herman 2005: 349).

Ancora più categorica la prospettiva di Mark Turner in un libro influente ma discutibile del 1996, *The Literary Mind*:

L'immaginazione narrativa – la storia – è lo strumento fondamentale di pensiero. Le stesse capacità razionali dipendono da essa. Costituisce il nostro mezzo principale per osservare il futuro, per anticipare, progettare, spiegare (Turner 1996: 4).

Di per sé dovrebbe essere una grande opportunità per la critica letteraria e in generale per gli studiosi di letteratura, che in questa egemonia del racconto potrebbero trovare uno strumento con cui ritrovare la centralità perduta nell'orizzonte culturale e negli assetti disciplinari: i nostri concetti teorici e metodi di analisi diventano oggetto di interesse e consenso diffuso, si espandono, migrano anche in altri ambiti disciplinari, non solo quelli umanistici (storia, antropologia, psicologia ecc.) ma anche quelli tecnico-scientifici (fisica, matematica, biologia, economia ecc.), come ha mostrato qualche anno fa Remo Ceserani in *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline* (2010). Eppure, tutta questa euforia è un po' sospetta e cela alcune ombre che si celano dietro la facciata: 1) La tendenza egemonica e totalizzante del "pensiero narrativo", che rischia di occultare facoltà altrettanto importanti della mente umana come il pensiero razionale e logico-deduttivo; 2) Il potenziale manipolatorio del racconto, la sua formidabile capacità non solo di interpretare la realtà ma anche di costruirla, orientarla,

asservirla a un obiettivo ideologico e a determinate relazioni di potere, attraverso quella costruzione discorsiva egemonica che il neostoricismo ha chiamato *master narrative* o *master fiction*; 3) La tendenza di questo paradigma narrativo a semplificare l'esperienza, a ridurre la complessità del reale, a "formattare" il mondo attraverso una serie di moduli e di schemi narrativi convenzionali, riconoscibili e rassicuranti, come si vede in molte tendenze attuali dell'editoria e dell'industria culturale.

Vorrei quindi fare un passo indietro alla grande tradizione narrativa del Novecento, una fase di crisi della narrazione (e del finale) in cui gli scrittori hanno messo in discussione la trama classica, l'intreccio ben fatto che ha dominato il romanzo ottocentesco, non tanto e non solo per spirito iconoclasta ma perché quel modello narrativo appariva inadeguato per esprimere una visione del mondo sempre più complessa, caotica e dinamica, sullo sfondo di grandi sconvolgimenti di tipo storico, politico e culturale. È quel "rumore di cose che si rompono, cadono, si fracassano e vanno distrutte" che Virginia Woolf avvertiva in un famoso saggio del 1924, *Bennett e la signora Brown* (Woolf 1924; ed. 2011: 133). Proviamo dunque a mettere le cose in prospettiva.

2. Un passo indietro

Facciamo un passo indietro a uno dei testi-chiave della cultura novecentesca, *L'uomo senza qualità* di Robert Musil (1930-33). Qui, nel capitolo cxxii del primo volume, Musil affida alle divaganti riflessioni di Ulrich una delle diagnosi più lucide di quella che potremmo chiamare "malinconia modernista", cioè il rovello di chi cerca ancora di scrivere epopee in un mondo abbandonato dagli dèi (Lukàcs 1916; ed. 1994: 115):

gli venne in mente che la legge di questa vita a cui si aspira quando si è oppressi, sognando la semplicità, non è altro che

quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: "Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro". Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire: "allorché", "prima che" e "dopo che"! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco. [...] Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. [...] A loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un "corso" si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. II: 756-57).

Musil coglie insomma quella funzione primaria del racconto che più tardi – con Kermode, Ricoeur, Brooks, Bruner ecc. – sarà oggetto di varie sistemazioni teoriche: la riduzione del caos, l'ermeneutica dell'esperienza, la trasformazione della continuità insensata di *chronos* nella scansione significativa di *kairos*. Ma l'interesse specifico del suo intervento sta nel fatto che "la legge di questa vita" non viene colta in termini astratti e atemporali, ma declinata in un preciso sfondo storico-culturale. La riflessione sul racconto viene infatti introdotta da una contrapposizione tra città e campagna che si iscrive nello stesso orizzonte antropologico dell'"uomo senza qualità", cioè un soggetto ormai reciso dall'esperienza, "in vacanza dalla vita", costretto a muoversi in "un mondo di qualità senza l'uomo, di esperienze senza colui che le vive" (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. II: 171):

In campagna gli dèi visitano ancora gli uomini, – egli pensò, – si è qualcuno e si vive qualcosa, ma in città, dove gli

eventi sono mille volte più numerosi, non si è più capaci di trovare il nostro rapporto con essi; e di lì ha origine la famigerata astrattezza della vita (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. II: 756).

Speculare la conclusione del brano, nella quale Ulrich sovrappone all'antitesi campagna/città quella tra pubblico e privato:

E Ulrich si accorse di aver smarrito quell'epica primitiva a cui la vita privata ancora si tien salda, benché pubblicamente tutto sia già diventato non narrativo e non segua più un "filo" ma si allarghi in una superficie sterminata (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. II: 757).

Siamo molto vicini, anche cronologicamente, al Benjamin del grande saggio sul *Narratore* (1936), che iscriverà il tramonto dell'arte della narrazione proprio nella rottura del nesso tra soggetto ed esperienza, non tanto e non solo l'esperienza vissuta (*Erlebnis*) quanto l'esperienza accumulata (*Erfahrung*), modellata e arricchita nel tempo, resa comunicabile attraverso il racconto. "Le azioni dell'esperienza [*Erfahrung*] sono cadute", perché gli esseri umani sono "privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze" (Benjamin 1936; ed. 1972: 247-48). In entrambi i casi, la perdita di funzione del racconto è legata al declino di un mondo arcaico-rurale e a un processo di modernizzazione che ha il suo epicentro nella vita pubblica della metropoli novecentesca, dove i poteri dell'uomo sono tanto amplificati quanto virtuali, astratti, incapaci di far presa sull'esperienza e di padroneggiare la nuova complessità della vita. Qualcosa "è andato smarrito", scrive Musil in un altro passo: "Come quando la calamita lascia libere le particelle di ferro ed esse tornano a confondersi. O i fili cadono dal gomitolo" (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. I: 65).

Ovviamente, le note di poetica attribuite a Ulrich sono funzionali al romanzo nel suo complesso, che con il suo lento procedere per digressioni, accumulazioni saggistiche ed espansioni centrifughe sgretola progressivamente il senso della causalità e di un accadere narrativo fondato sul tempo. Alcuni mesi dopo l'uscita del primo volume, scrivendo a uno dei recensori², Musil ammetterà che "il problema di come riuscire a narrare è allo stesso tempo il mio problema stilistico e il problema esistenziale del protagonista, e la soluzione naturalmente non è semplice" (Musil 1995, vol. II: 727). Il risultato è una vera e propria "rinuncia allo 'stile narrativo'. Il prima e il dopo non sono cogenti, il progresso è solo intellettuale e spaziale. Il contenuto si espande in modo atemporale, tutto in fondo è sempre presente tutto insieme" (1995: 724). Per questo, continua Musil, le motivazioni con cui Ulrich agisce non sono sufficienti: "vi è soltanto uno sviluppo causale che non lo riguarda affatto benché lui vi partecipi", e "mentre il tempo scorre, le sue esperienze straripano da tutte le parti, senza che questo 'straripare' gli piaccia. A un certo punto [...] dico persino che la sua e la nostra vita hanno perduto 'il filo del racconto' e aggiungo alcune osservazioni in proposito" (1995: 726).

Con la sua abituale lucidità, Musil coglie insomma il problema centrale di un'intera generazione di scrittori. Ne troviamo una formulazione esplicita in una lettera del 15 marzo 1931 a Johannes von Allesch: "Il romanzo della nostra generazione (Th. Mann, Joyce, Proust ecc.) si è generalmente imbattuto nell'ostacolo che deriva dall'insufficienza della vecchia ingenuità narrativa di fronte allo sviluppo dell'intelligenza" (1995: 732). In altri termini: come facciamo a narrare se non crediamo più nel racconto? Come possiamo costringere una "superficie sterminata" nella dimensione lineare di un "filo"? Sono domande a cui il romanzo novecentesco fornirà risposte molteplici, soluzioni formali disparate e spesso in conflitto tra di loro. Ma in caso di

sconfitta, il prezzo da pagare sarà sempre lo stesso: l'afasia, il silenzio: "Non raccontare più, non cercare di entrare in quella certa realtà apparente (in una bella giornata andava...)" (1995: 465). È lo stesso disagio rispetto all'arbitrarietà del racconto da cui nasce la famosa *boutade* di Paul Valéry, che una volta, racconta André Breton nel *Manifesto del surrealismo* (1924), "a proposito di romanzi, mi assicurava che quanto a lui, si sarebbe sempre rifiutato di scrivere: 'La marchesa uscì alle cinque'" (Breton 1924, ed. 1987: 13-14). Inizia insomma quell'"età del sospetto" di cui parlerà più avanti Nathalie Sarraute, durante la quale il lettore "ha iniziato a dubitare che l'oggetto inventato propostogli dai romanzieri possa racchiudere le ricchezze dell'oggetto reale". Così, quando lo scrittore si accinge a raccontare una storia e capisce "che dovrà, sotto l'occhio beffardo del lettore, decidersi a scrivere: 'La marchesa uscì alle cinque', esita, il cuore gli manca, e no, decisamente non può" (Sarraute 1987: 68-70).

È una fase storica in cui gli scrittori – per usare un'immagine molto ricorrente nella Woolf – camminano sull'"asse stretta" dell'arte, in bilico tra due vincoli altrettanto cogenti: sanno cioè che devono continuare a narrare ma che non possono farlo con gli strumenti tradizionali, primo fra tutti quello che Gadda chiamerà l'"'intreccio' dei vecchi romanzi, che i nuovi spesso disprezzano" (Gadda 1924; ed. 1993: 460). In un saggio programmatico come *Modern Fiction* (1925), la Woolf nota infatti che è solo la schiavitù delle convenzioni a tenere in vita l'intreccio, perché il contenuto essenziale del romanzo – "vita o spirito, verità o realtà, chiamiamola come si vuole" – "si è dissolto o è andato troppo oltre, e rifiuta di lasciarsi ancora imbrigliare nella veste inadatta che sola sappiamo fornirgli". Le vecchie strutture narrative non reggono più perché "la vita non è una serie di lanterne disposte in modo simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro trasparente che ci avvolge"

da quando cominciamo ad aver coscienza fino alla fine” (Woolf 1925, ed. 2011: 191-92). Anche Federigo Tozzi non ha mai nascosto il suo disprezzo per “gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama”, perché “la sostanza vera del romanzo” consiste nel modo in cui vengono illuminate le singole scaglie di realtà, le forme assolute e insindacabili della loro apparizione: “Io dichiaro d’ignorare le ‘trame’ di qualsiasi romanzo; perché, a conoscerle, avrei perso tempo e basta. La mia soddisfazione è di poter trovare qualche ‘pezzo’ dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà” (Tozzi 1919; ed. 1993: 1325).

Questo non significa ovviamente che la trama sparisca. Basta osservare la struttura calibratissima di romanzi come *Mrs Dalloway* o *Al faro*, la costruzione analogico-tematica della *Coscienza di Zeno* o il ritmo in cui “le stesse cose ritornano” dell’*Uomo senza qualità*, per non parlare dell’architettura grandiosa della *Recherche* o del sottotesto mitico e della rete di rimandi che tramano il disegno apparentemente caotico dell’*Ulisse*, per capire che il romanzo novecentesco tenta di riorganizzarsi su altri paradigmi narrativi di cui nessuno possiede ancora la chiave. L’unica che ha perseguito in modo davvero radicale l’abolizione dell’accadere fenomenico e della concatenazione narrativa è forse Dorothy Richardson, che nel suo immenso *Pilgrimage* (1915-35) insegue le espansioni e le contrazioni di un’unica coscienza, simile a una sorgente di luce o a una fontana immobile da cui sgorga un flusso ininterrotto di pensieri. Sarà un caso che una scrittrice così importante sia stata quasi completamente dimenticata?

3. *Il romanzo moltiplicato*

Giungo così all’oggetto specifico del mio discorso, il “romanzo moltiplicato”, una forma narrativa complessa, frammentata,

centrifuga, policentrica, spesso incoerente e anche strutturalmente incompiuta con cui gli scrittori novecenteschi hanno cercato di dare forma a quella che Gadda chiamava la “coscienza della complessità” (Gadda 1928; ed. 1993: 668). Non è un caso che Gadda sia chiamato da Calvino ad aprire la “lezione americana” più densa e difficile, concettualmente decisiva, quella sulla *Molteplicità*. Calvino coglie perfettamente quello che è al tempo stesso l’effetto di lettura e l’aporia di fondo della scrittura gaddiana, radicata in un’ontologia e in una teoria della conoscenza che vede il mondo come “sistema di sistemi di sistemi” (1993: 666). Gadda offre quindi il modello del romanzo enciclopedico novecentesco, il romanzo visto “come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo”:

Carlo Emilio Gadda cercò per tutta la sua vita di rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio, o gomito-
lo, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l’inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento. [...] Nei testi brevi come in ogni episodio dei romanzi di Gadda, ogni minimo oggetto è visto come il centro d’una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s’allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l’intero universo (Calvino 1985; ed. 1999, vol I.: 718).

Si tratta di una vera e propria ossessione del pensiero e dell’immaginario novecentesco, di cui Gadda rappresenta una delle tante vittime. C’è ad esempio un passo dell’*Uomo senza qualità* in cui Ulrich riceve dal padre un elenco di testi di medicina in forma di abbreviazioni, sigle di due o tre lettere che riempiono un’intera pagina:

La verità insomma non è un cristallo che si può mettere in tasca, bensì un liquido sconfinato in cui si casca dentro. Immaginiamo che a ognuna di quelle abbreviazioni siano legate dozzine o centinaia di pagine stampate, a ogni pagina un uomo con dieci dita che la scrive, a ogni dito dieci scolari e dieci avversari, a ogni scolaro o avversario dieci dita, e a ogni dito la decima parte di un'idea personale, ed ecco che ne avremo una lontana nozione (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. I: 621-22).

Come dirà più tardi Nabokov, "realtà" è una parola che si può scrivere solo tra virgolette perché ogni cognizione che ne abbiamo rappresenta un momento parziale e progressivo, la tappa di un percorso di avvicinamento infinito che potrà condurci sempre più a fondo in una moltiplicazione dei dettagli, dei rapporti e dei livelli di definizione. "Ogni realtà data, la finestra che vedete, gli odori che percepite, i suoni che udite, dipende non soltanto dal rozzo compromesso dei sensi, ma anche da differenti livelli di informazione" (Nabokov, 1980; ed. 1992: 189). E l'accumulo di informazioni è un processo virtualmente interminabile:

Se prendiamo un giglio, per esempio, o un qualsiasi altro oggetto naturale, un giglio è più reale per un naturalista che per una persona comune. Ma è ancora più reale per un botanico. E si arriva a un grado ancora più elevato di realtà se il botanico è uno specialista di gigli. Possiamo, per così dire, avvicinarci sempre più alla realtà; ma mai a sufficienza, perché la realtà è una successione infinita di passi, di gradi di percezione, di doppi fondi, ed è dunque inestinguibile, irraggiungibile. Di un particolare oggetto possiamo sapere sempre di più, ma non potremo mai sapere tutto: non c'è speranza. Così viviamo circondati di oggetti più o meno illusori (Nabokov 1973; ed. 1994: 27).

Lo scrittore lavora dunque nel corpo vivo di un'aporia: descrivere "la 'totalità' delle cause postulatrici" (Gadda 1939; ed.

1991: 89) sapendo che si tratta di un obiettivo irraggiungibile, che i mezzi inevitabilmente finiti di cui dispone non saranno mai all'altezza del compito. Se infatti ogni oggetto "ci conduce necessariamente ad ammettere la totalità degli oggetti", se "la considerazione di un oggetto finito costringe la nostra mente a riconoscere l'esistenza di tutto il noto, di tutto il pensabile ed altro ancora", la scrittura dovrà tentare di percorrere ogni ganglio del "monstruoso groviglio della totalità" (Gadda 1928; ed. 1993: 646 e 842). In fondo è lo stesso progetto utopico a cui lavorava Édouard, il romanziere protagonista dei *Falsari* di Gide (1925):

Il mio romanzo non ha argomento. Sì, lo so; sembra molto stupido quel che sto dicendo. Diciamo, se preferite, che non ci sarà *un* argomento... "Una *tranche de vie*", diceva la scuola naturalista. Il grande difetto di questa scuola è di tagliare la sua fetta sempre nello stesso senso; nel senso del tempo, in lunghezza. Ma perché non in larghezza? o in profondità? Quanto a me, non vorrei tagliare affatto. Vedete: vorrei farci entrare tutto, in questo romanzo. Nessun colpo di forbici per delimitare, qui piuttosto che altrove, il suo contenuto (Gide 1925; ed 1993: 184).

L'ipoteca antinarrativa di questa ossessione alimenterà mille obiezioni, perplessità e perdite di fiducia nel potere conoscitivo del racconto. Sentiamo di nuovo Calvino:

Il mio problema potrebbe essere enunciato così: è possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo? Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la condizionano e queste altre ancora, fino a estendersi all'intero universo? E se l'universo non può essere contenuto in una storia, come si può da questa storia impossibile staccare delle storie che abbiano un senso compiuto? (Calvino 1985; ed. 1999: 751).

Oppure John Barth, all'inizio dell'*Opera galleggiante* (1967), in una versione postmoderna dei paradossi alla Tristram Shandy: "Come si fa a scrivere un romanzo? Voglio dire, come è possibile non perdere il filo del racconto, se si è anche solo minimamente sensibili al significato delle cose?". Se "per comprendere interamente una sola cosa, non importa quanto sia minuscola, occorre la comprensione di ogni altra cosa al mondo", come è possibile continuare a raccontare?

Ogni nuovo periodo che scrivo è pieno di divagazioni e complicazioni che tanto volentieri inseguirei fin dentro le loro tane insieme con voi, però un tale inseguimento implicherebbe nuove divagazioni e inseguimenti, in modo che di certo non riusciremmo mai a dare inizio al racconto, né tantomeno a terminarlo, se sguinzagliassi le mie inclinazioni (Barth 1967; ed. 2010: 19 e 24).

Ovviamente, per dirla con un abusato passo di Beckett, "non posso continuare, bisogna continuare, e allora continuerò" (Beckett 1953; ed. 1970: 163). Gli espedienti per aggirare l'*impasse* saranno differenziati e ingegnosi come la fantasia stessa degli scrittori, dagli esperimenti che inquadrano una minima porzione del reale, come il *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino* di Perec (1975), all'*iper-romanzo* di Calvino o dello stesso Perec, cioè un romanzo moltiplicato, "elevato all'ennesima potenza", in cui l'impossibilità strutturale di cogliere la totalità in atto viene surrogata dalla suggestione di una molteplicità possibile, potenziale, come se il testo scritto facesse trasparire un numero vertiginoso di "testi fantasma" (Charles 1995; ed. 2000: 104-105). È così che prende corpo il rovello ossessivo di Silas Flannery, controfigura di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979): "scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili" (Calvino 1979; ed. 1992: 790).

4. *Impossibile chiusura*

È evidente che una forma narrativa come questa sollecita e mette a repentaglio una delle zone del testo a più alto tasso di convenzione e codificazione, cioè il finale. Il romanzo moltiplicato presenta (o evoca) universi narrativi multipli, spesso tra loro non “compossibili”, in cui gli espedienti strutturali producono un organismo testuale fluido, molteplice e pluridirezionale che offre diversi percorsi di lettura, tutti altrettanto legittimi. Capolavori del Novecento come *Fuoco pallido* di Nabokov (1962), *Rayuela* di Julio Cortázar (1963) o *La vita istruzioni per l'uso* di Georges Perec (1978) hanno un inizio e una fine scanditi dalla cornice materiale del testo, ma la loro struttura implica un ordine di lettura non lineare, policentrico, che può percorrere il testo in varie direzioni con aperture continue all'universo dei possibili. Tendono quindi inevitabilmente a deludere quel bisogno primordiale di cui parla Kermode, quel “senso della fine” in quanto desiderio di chiusura, di compimento significativo che da tempo memorabile ha trovato espressione nelle finzioni narrative, soprattutto nelle cosiddette “finzioni armoniche” (Kermode 1966; ed. 2004).

Non è un caso che queste sofisticate architetture narrative siano abitate da un vizio di forma, da un'eccezione o punto difettoso che sembra risucchiare il miraggio della totalità verso il suo opposto: il vuoto, il nulla. Perec costruisce il suo *iper-romanzo* con un lavoro di composizione accuratissimo, progetta nei minimi dettagli la struttura e i procedimenti logico-matematici per organizzarla ma poi introduce una serie di falle, errori e punti di indeterminazione (o *clinamen*) che impediscono di chiudere il sistema, che lo lasciano aperto, volutamente incompiuto. La scacchiera del bi-quadrato latino in base dieci non produce cento ma novantanove capitoli, perché una casella dell'edificio parigino, la cantina in basso a sinistra, rimane intenzionalmente vuota. Il tentativo di dar forma all'“inestricabile incoerenza

del mondo” svanisce gradualmente nel ciclo nevrotico con cui gli acquarelli di Bartlebooth, dopo essere stati spediti a Winckler, trasformati in puzzle, assemblati, poi trasformati di nuovo in dipinti grazie a una sostanza speciale, vengono rispediti nei luoghi d’origine e immersi in una soluzione chimica da cui riaffiora “un foglio di carta Whatman, vergine e intatto” (Perec 1978; ed. 1994: 128-29). E ovviamente, la morte coglie Bartlebooth mentre sta lavorando al quattrocentotrentanovesimo puzzle, nel momento in cui si accorge che l’ultimo pezzo ha la forma di una W e non di una X. Anche il quadro *en abyme* progettato da Valène, che avrebbe dovuto raffigurare l’intero caseggiato e il pittore stesso intento a dipingerlo, rimane allo stato di abbozzo, una “tela praticamente vergine” divisa in quadrati regolari da pochi tratti a carboncino, “schizzo dello spaccato di uno stabile che nessun volto né figura avrebbe ormai più abitato” (1994: 504).

Non solo quindi, come diceva Musil, “il nodo centrale del sistema” non esiste (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. I: 176), ma ogni sistema – ribadisce Gadda – è attraversato da “una intima angoscia”, da un inevitabile “punto di contraddizione”:

Ogni sistema filosofico cioè ogni sforzo conoscitivo integratore della realtà ha un punto maligno o punto difettoso, ove i nodi della costruzione vengono al pettine della critica. [...] Io intendo alludere [...] alla indeterminatezza derivante dalla impossibile chiusura d’un sistema: qualcosa rimane sempre di inspiegato [...] E in certo senso solo un sistema che abbia coscienza della impossibilità di questa “chiusura ermetica” è valido in quanto sistema (Gadda 1928; ed. 1993: 740-41).

Non c’è da stupirsi allora se i testi non si chiudono. La vita ha perso il filo del racconto perché qualunque tentativo di sintesi o conclusione risulta automaticamente fallace, piegato alla logica di una trama posticcia e consolatoria in cui alla fine i con-

ti tornano, il detective scopre l'assassino e vissero tutti felici e contenti. È inutile chiederci se un Musil più longevo avrebbe chiuso l'immenso cantiere narrativo a cui lavorava anche nel momento della morte. Come osserva Philippe Jaccottet,

a un "uomo senza qualità", che è anche un "uomo del possibile", doveva corrispondere un'opera aperta alla quale, da un certo momento in poi, non fosse più concepibile, e nemmeno auspicabile, imporre una forma rigida, o scartare una determinata variante a vantaggio di un'altra. Il romanzo, sostanzialmente, doveva rimanere frammentario, incompiuto, o Musil avrebbe tradito se stesso (Jaccottet 1995: 1090).

Ed è altrettanto inutile, come dice Calvino a proposito del *Pasticciaccio*, "chiederci se il romanzo è destinato a restare incompiuto o se potrebbe continuare all'infinito aprendo nuovi vortici all'interno d'ogni episodio" (Calvino 1984; ed. 1999: 1077).

Certo è una lezione amara. Ma forse dovremmo riprenderla quando misuriamo il nostro presente e ci accorgiamo che "il trauma (reale) dell'alta modernità è stato riassorbito". In molta narrativa contemporanea, scrive Daniele Giglioli, gli intrecci apparentemente stratificati e complessi, ancora abitati dall'ossessione postmoderna del complotto, sono in realtà quasi sempre conclusi, finiti, aristotelici, dotati cioè di un inizio, di un mezzo e di una fine. Si capisce ciò che c'era da capire. Raramente un filo resta sospeso, irrelato, senza nodo. Non ci sono zone di buio, scotomi cognitivi, interrogativi senza risposta (Giglioli 2011: 42 e 38).

L'omonimia fra *trama* e *complotto* (*plot*) è un'arma a doppio taglio. E solo chi ha raccolto la lezione dei grandi modernisti, come Don DeLillo in *Libra* (1988), può resistere alla tentazione di usare il potere cognitivo del Racconto come un grimaldello della Storia, come una fabbrica di "controstorie" a buon merca-

to con cui il narratore risolve tutti i problemi e chiude i nostri conti in sospenso con il mondo: adesso vi racconto come sono andate realmente le cose. Così Nicolas Branch, ex-analista della Cia e controfigura del romanziere, viene letteralmente travolto dalla massa di documenti sul caso Kennedy che si accumulano nella sua stanza:

La carta sta incominciando a scivolar fuori dalla stanza, varca la soglia, invade la sua casa. Il pavimento è coperto di libri e documenti. L'armadio straripa di materiale che non ha ancora letto. [...] Nella stanza non c'è niente che si possa scartare come irrilevante o obsoleto. Tutto, a un livello o all'altro, ha la sua importanza. Questa è la stanza dei fatti solitari. L'afflusso di materiale continua (De Lillo 1988; ed. 2002: 352).

Su un piano di psicologia privata, ma in cui si riflette mezzo secolo di storia americana, anche il protagonista di *Underworld* (1997) resiste alla logica con cui un paradigma narrativo semplificato tenta di formattare il caos della vita e della storia. Quando lo vediamo nelle fasi più avanzate della *fabula*, all'inizio degli anni Novanta, Nick Shay è un uomo che ha "nostalgia dei giorni del disordine" e un rapporto nevrotico con il suo passato: ombre di eventi traumatici (la scomparsa del padre, un omicidio involontario in uno scantinato) sono state rimosse o manipolate dalla memoria, riscritte in una trama policentrica che risale lentamente verso un remoto (e forse immaginario) punto inaugurale. Durante un periodo passato in riformatorio, una psicologa cerca addirittura di addestrarlo a ricostruire quella che oggi chiameremmo "identità narrativa":

Lei mi disse che mio padre era la terza persona nella stanza il giorno in cui avevo sparato a George Manza. Questa mi giungeva francamente nuova e scoppiiai in una mezza risata [...]. Mi disse che in un modo o nell'altro i due fatti

erano collegati, e cioè che sei anni dopo la scomparsa di Jimmy avevo sparato a un tizio che non conosceva mio padre, o lo conosceva appena, lo aveva visto qualche volta per la strada, e questo era un collegamento [*a link*] che lei voleva esplorare.

– Hai una storia [*You have a history*], – mi disse, – verso la quale hai delle responsabilità.

– Come sarebbe a dire che ho delle responsabilità?

– Hai delle responsabilità verso la tua storia. Le devi la tua completa attenzione.

Continuò a parlare di storia con la sua camicetta attillata. Ma io non vedevo altro che l'uomo dalle braccia impazzite, il corpo che ruotava da una parte, e la seggiola che andava dall'altra. E non vedevo altro che la macchia confusa di quelle strade strette, le strade che diventavano sempre più strette, crollando le une sulle altre, e l'ottusa e triste ripetitività dei giorni (De Lillo 1997; ed. 2000: 545).

Difficile non avvertire il fluido corrosivo dello scetticismo, o addirittura della parodia. Per non parlare della ferocia con cui Philip Roth, in uno degli altri grandi libri che chiudono il Novecento, *Pastorale americana* (1997), sgretola tutti i tentativi di spiegazione con cui Seymour Levov detto "lo Svedese" cerca di dare un senso a ciò che resterà sempre inconcepibile: gli attentati terroristici compiuti dall'amatissima figlia Merry. Di fatto, le varie ipotesi che mette a punto sono tanto plausibili quanto inadeguate, sostanzialmente patetiche nello sforzo con cui cercano di razionalizzare l'orrore: un bacio troppo intimo tra padre e figlia? L'invidia per la madre reginetta di bellezza? Il comunismo? L'opposizione alla guerra del Vietnam? La visione traumatica di un monaco che si dà fuoco in televisione? In realtà Seymour capisce che "l'utopia di un'esistenza razionale" è fallita per sempre e che il gesto autenticamente tragico di Merry non si può spiegare con categorie umane come la politica, la giustizia, la comprensione, il perdono: "Aveva imparato

la lezione peggiore che la vita possa insegnare: che non c'è un senso"; "non ci sono ragioni. Merry è costretta a essere ciò che è. Come tutti noi. Le ragioni si trovano nei libri" (Roth 1997; ed. 1998: 83 e 282). Non a caso, questo libro dalla struttura apparentemente calibrata, retta da moduli numerici perfetti (nove capitoli suddivisi equamente in tre parti, con titoli ispirati al *Paradiso perduto* di Milton), avanza in una narrazione spirali-forme e torrenziale che potrebbe continuare all'infinito e che si chiude (o piuttosto si apre) sull'ennesima domanda insoluta: "Ma cos'ha la loro vita che non va? Cosa diavolo c'è di meno riprovevole della vita dei Levov?" (1998: 423).

È con queste domande che dovremmo ridiscutere l'egemonia assiologica del racconto, e soprattutto una certa voga banalizzata dello *storytelling* come strumento di risoluzione universale dei problemi. Questa meravigliosa facoltà umana può diventare un dispositivo ideologico per addomesticare la realtà, per imbrigliarla in schemi stabili e rassicuranti, o peggio per manipolarla a proprio vantaggio. Del resto lo diceva già Calvino in *Cibernetica e fantasmi* (1967): il "primo narratore della tribù", "alle prese con un mondo multiforme e innumerevole", ha provato a combinare un numero finito di suoni "per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile" (Calvino 1967; ed. 1999: 205-206). È un'operazione, ammette più avanti, che provoca un forte senso di sollievo: "Di fronte alla vertigine dell'innumerevole, dell'inclassificabile, del continuo, mi sento rassicurato dal finito, dal sistematizzato, dal discreto" (1999: 217). Eppure, la tensione specifica della letteratura consiste nell'uscire da questa logica di elementi finiti. Oltre alla configurazione cibernetica dell'esperienza c'è l'evocazione dei fantasmi che nessuna trama ben fatta può ricondurre a ragione: c'è l'infinito mondo del non detto, di tutto ciò che il mondo non ha detto di sé e non ha ancora trovato le parole per dire. La vera sfida sta lì. I grandi sperimentatori del Novecento ci hanno indicato la strada. Sta a noi trovare il coraggio di imboccarla.

NOTE

¹ Tra i pochi contributi italiani su un dibattito molto vivo a livello internazionale si può vedere, oltre al volume di Cometa, Calabrese (2009) e Bernini-Caracciolo (2013).

² Si tratta di una lettera del 26 gennaio 1931 indirizzata a Bernard Guillemin, che aveva recensito il romanzo di Musil sulla "Magdeburger Zeitung" (4 gen. 1931) e sulla "Prager Presse" (25 gen. 1931).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barth, Jhon (1967), *The Floating Opera*; trad. it. a cura di Martina Testa, Henry Furst, *L'opera galleggiante*, Roma, Minimum Fax, 2010.
- Beckett, Samuel (1953), *L'Innomable*, trad. it. a cura di Aldo Tagliaferri, *L'innominabile*, Milano, Mondadori, 1970.
- Benjamin, Walter (1936), *Der Erzähler*; trad. it. a cura di Renato Solmi, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.
- Bernini, Marco; Caracciolo, Marco (2013), *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci.
- Breton, André (1924), *Manifeste du Surréalisme*, ed. Guido Neri, "Manifesto del Surrealismo", in *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987.
- Brooks, Peter (1984), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*; trad. it. a cura di Daniela Fink, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino Einaudi, 1995 Bruner, Jerome (1996), *The culture of education*, trad. it. a cura di L. Cornalba, *La cultura dell'educazione*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Calabrese, Stefano ed (2009), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri.
- Calvino, Italo (1967), *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, ed. M. Barengghi, *Saggi*, Mondadori, Milano 1999, vol. I;
- (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ed. M. Barengghi, B. Falsetto, *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano Mondadori, 1992;

- (1984), *Carlo Emilio Gadda, Il "Pasticciccio"*, ed. M. Barenghi, *Saggi*, Mondadori, Milano, 1999, vol. I;
- *Lezioni americane* (1985), ed. M. Barenghi, *Saggi*, Mondadori, Milano 1999, vol. I.
- Charles, Michel (1995), *Introduction à l'étude des textes*, trad. it. a cura di Federico Bertoni, *Introduzione allo studio dei testi*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- Cometa, Michele (2017), *La letteratura necessaria. Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Raffaello Cortina.
- De Lillo, Don (1988) *Libra*, trad. it. a cura di Mariano Bocchiola, *Libra*, Torino, Einaudi, 2002;
- (1997) *Underworld*, trad. it. a cura di Delfina Vezzoli, *Underworld*, Torino, Einaudi, 2005.
- Gadda, Carlo Emilio (1924), *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, ed. A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 1993.
- (1928), *Meditazione Milanese*, ed. A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 1993
- (1939), *Le meraviglie d'Italia*, ed. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1993.
- Gide, André (1925), *Les Faux-Monnayeurs*, ed. Paris, Gallimard, 1993.
- Jacottet, Philip (1995), *Postface du traducteur*, ed. R. Musil, *L'Homme sans qualités*, Paris, Seuil, vol. II.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Herman, David (2005), *Narrative as a Cognitive Instrument*, ed. D. Herman, M. Jahn e M.L. Ryan, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge.
- Kermode, Frank (1966), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, ed. Giulio Ferroni, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004.
- Lukács, György (1916), *Theorie des Romans*, trad. it. a cura di Francesco Saba Sardi, *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche, 1994.

- Meneghelli, Donata (2013), *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini.
- Musil, Robert (1930-33), *Der Mann ohne Eigenschaften*, trad. it. a cura di A. Rho, G. Benedetti, L. Castoldi, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1957.
- (1995), ed. B. Cetti Marinoni, *Saggi e lettere*, Torino, Einaudi.
- Nabokov, Valadimir (1973), *Strong Opinions*, trad. it. a cura di Gaspare Bona, *Intransigenze*, Milano, Adelphi, 1994;
- (1980), *Lectures on Literature*, ed. F. Bowers, *Lezioni di Letteratura*, Milano, Garzanti, 1992
- Perec, George (1978), *La Vie mode d'emploi*, trad. it. a cura di D. Selvatico Estense, *La vita istruzioni per l'uso*, Milano, Rizzoli, 1994.
- Ricoeur, Paul (1983-85), *Temps et récit*, trad. it. a cura di Giuseppe Grampa, *Tempo e Racconto*, Milano, Jaca Book, 1986-88.
- Roth, Philip (1997), *American Pastoral*, trad. it. a cura di Vincenzo Mantovani, *Pastorale americana*, Torino, Einaudi, 1998.
- Salmon, Christian (2007), *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, trad. it. a cura di Giuliano Gasparri, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma, Fazi, 2008.
- Sarraute, Nathalie (1987), *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- Tozzi, Federico (1919), *Come leggo io*, ed. Marco Marchi, *Opere*, Milano, Mondadori, 1993.
- Turner, Mark (1996), *The Literary Mind*, New York, Oxford University Press.
- Woolf, Virginia (1924), *Mr Bennett and Mrs Brown*, ed. Liliana Rampello, *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, Milano, Il saggiatore, 2011.
- (1925), *Modern Fiction*, ed. Liliana Rampello, *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, Milano, Il saggiatore, 2011.

SIMONE COSTAGLI

*Alfa e omega. Il senso della fine nella letteratura
e nel cinema tedeschi dopo il 1945*

Per parlare del “senso della fine” nella letteratura e nel cinema della Germania Occidentale dopo il 1945 conviene partire da quell’“ora zero” che, secondo un vecchio adagio delle storie della letteratura tedesca ormai poco seguito, segnò l’inizio di una purificazione dei codici espressivi e culturali all’indomani della catastrofe nazionalsocialista. La tesi di passaggio netto fu affermata in alcune prese di posizione degli autori che si affacciano sulla scena alla fine del conflitto, interessati a delineare una linea di confine netta con la generazione precedente, e ripresa quindi nella storiografia letteraria negli anni Sessanta al fine di delineare un profilo autonomo per letteratura tedesca-occidentale rispetto al passato e rispetto a quella tedesca-orientale (Peitsch 2009: 13-22). Il passaggio fu tra la fine della dittatura e l’inizio di una nuova epoca. Esaminando alcuni testi letterari e cinematografici, presi, nella loro diversità e distanza, come una parte significativa di un sentimento complessivo, emerge infatti in modo chiaro l’intimo legame dialettico, assunto anche come soluzione formale, tra “passato” e “presente”, “fine” e “inizio”, “genesì” e “apocalisse”. Prendendo dunque come riferimento

Kermode, il “tick” dell’inizio e il “tock” della fine sembrano risuonare nel medesimo accordo (Kermode 2004: 41-42). Sarà proprio un romanzo musicale a trattare questo motivo in modo esplicito. Il *Doctor Faustus* di Thomas Mann fu interpretato fin da subito come allegoria della catastrofe tedesca e come racconto della fine di un’epoca (ad es. Mayer 1959). Il tema apocalittico è contenuto *in nuce* nella trama, che, riprendendo il mito faustiano, mette in parallelo il destino della Germania a quello del compositore Adrian Leverkühn attraverso il motivo della dannazione come conseguenza di un patto con le forze demoniache. Rimandi biblici all’Apocalisse diventano quasi ossessivi nella descrizione dei bombardamenti sulle città tedesche, definiti dal narratore Serenus Zeitblom, come “ein Strafgericht, wie es anjetzo über uns schwebt, wie es dereinst auf Sodom und Gomorra fiel” (Mann 2007: 488)¹:

Über Deutschland schlägt das Verderben zusammen, im Schutt unserer Städte hausen, von Leichen fett, die Ratten, der Donner der russischen Kanonen rollt gegen Berlin, der Rhein-Übergang der Angelsachsen war ein Kinderspiel, unser eigener Wille, der sich mit dem des Feindes vereinigt, scheint ihn dazu gemacht zu haben, das Ende kommt, es kommt das Ende, es gehet schon auf und bricht daher über dich, du Einwohner des Landes (629)².

Un’apoteosi dell’apocalisse è infine l’epilogo, nel quale Zeitblom torna con la memoria a quando, nel 1940, aveva appreso la notizia della morte dell’amico Leverkühn, e il narratore chiude il cerchio tra la “discesa agli inferi” del protagonista e la *finis Germaniae*:

Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte.

Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland (738)³.

Queste parole di Zeitblom rappresentano una variante piuttosto tradizionale dell'apocalisse letteraria⁴. Sappiamo tuttavia che il narratore non sempre rispecchia in modo fedele la posizione dell'autore⁵. Anche l'interpretazione di Leverkühn come allegoria della storia tedesca, su cui proprio Zeitblom insiste, crea non poche difficoltà a un'analisi più approfondita del testo⁶. Helmut Koopmann ha parlato, a questo proposito, di un "fallimento" della concezione di partenza, accettato consapevolmente Mann stesso e per questo motivo trasferito al narratore Zeitblom (Koopmann 1989). Il *Doctor Faustus*, infatti, "annuncia non solo la fine della Germania, ma anche quella dell'arte, nel senso che le è diventato impossibile dire qualcosa di chiarificatore riguardo a questo tema" (16). In definitiva, e qui sta la radice di molte difficoltà interpretative, Thomas Mann sembra aver applicato al suo romanzo la "*Zweideutigkeit als System*" che, secondo Leverkühn, è caratteristica immanente della musica (Mann 2007: 74)⁷. Proprio alla musica dobbiamo allora rivolgere lo sguardo per cercare un modo meno convenzionale per trattare il motivo apocalittico, e, allo stesso tempo, quello dell'identità dialettica tra inizio e fine di cui si è parlato. L'opera che Leverkühn compone dopo l'incontro con il diavolo all'origine della sua concezione rivoluzionaria concezione musicale è un oratorio intitolato non a caso *Apocalipsis cum figuris*, nel quale sono utilizzate una messa infinita di fonti, tra cui, in primo luogo, Albrecht Dürer e l'Apocalisse di Giovanni. Leverkühn mira

infatti “auf die Creation einer neuen und eigenen Apokalypse, gewissermaßen auf ein Résumé aller Verkündigungen des Endes” (520) ⁸. Attraverso tonalità acustiche cupe e angoscianti, egli vuole comunicare:

den Gesamteindruck des Sichauftuns der anderen Welt, des Hereinbrechens der Abrechnung zu erzeugen, einer Höllenfahrt, worin die Jenseitsvorstellungen früher, schamanenhafter Stufen und die von Antike und Christentum bis zu Dante entwickelten visionär verarbeitet sind (520)⁹.

Il capitolo dedicato a questa composizione è diviso in tre parti. Dopo che nella prima si è descritta la sua genesi, si cambia completamente scena e argomento nella seconda, dedicata al “circolo di Kridwiss”, un gruppo di intellettuali con cui sia Zeitblom sia Leverkühn erano in contatto. I suoi membri, tutti ispirati a figure reali, sono sostenitori di un’ideologia prefascista che auspica, per le società del futuro, un ritorno a forme politiche e culturali premoderne, totalitarie e antidemocratiche. Essi dunque trasferiscono sul piano ideologico quell’identità ossimorica di modernità e tradizione che Leverkühn riprende nella sua teoria musicale. Nell’ultima parte del capitolo, Zeitblom torna a descrivere la *Apocalipsis*, esaltandone le caratteristiche innovative, che portano la musica in un territorio sconosciuto e inquietante. Secondo Zeitblom,

das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist (544)¹⁰.

All’inversione tra dissonanza e l’armonia si aggiunge quindi la “Vereinigung des Ältesten mit dem Neuesten” (545)¹¹, che,

secondo Zeitblom, ha una precisa motivazione: “sie beruht, so möchte ich sagen, auf der Krümmung der Welt, die im Spätesten das Früheste wiederkehren läßt” (545)¹². La caratteristica innovativa della *Apocalipsis*, dunque, risiede non tanto nel suo carattere enciclopedico, quanto nella sua rappresentazione dell'identità tra “vecchio” e “nuovo”, che la riporta nella sfera ideologica ambigua del circolo di Kridwiss. Ma il momento che Zeitblom considera più sconvolgente dell'intero oratorio è quando vengono dialetticamente fusi il “Pandämonium des Lachens, das Höllengelächter [...] kurz, aber gräßlich” (548)¹³ alla fine della prima parte e il “coro di bambini”, una musica celestiale:

eisig, klar, gläsern-durchsichtig, zwar herb dissonant, dabei aber von einer, ich möchte sagen: unzugänglich-überirdischen und fremden, das Herz mit Sehnsucht ohne Hoffnung erfüllenden Lieblichkeit des Klanges (549)¹⁴.

Nei diari, Thomas Mann attribuisce l'idea della identità di risata infernale e coro angelico al suo “consigliere musicale” (e non solo) Theodor W. Adorno (Mann 1989, 950 e cfr. Tiedemann 1992). Il metodo seguito da Leverkühn nella composizione dell'oratorio, che Zeitblom chiama “Verungleichung des Gleichen” (Mann 2007: 552)¹⁵, richiama del resto sia il concetto adorniano di “identità del non-identico”, sia la già citata “ambiguità sistematica” complessiva del romanzo (Bahr 1989). Ma già l'*Apocalisse* di Giovanni suggerisce l'identità tra l'inizio e la fine, mentre la sovrapposizione di pandemonio dei diavoli e coro angelico ricorda l'alternanza tra cacofonia e armonia tipica delle evocazioni dell'inferno nella musica, nella pittura e nella poesia medievale (Plebuch 2001: 211).

Nella *Genesi del Doctor Faustus* si dice che la musica nel *Faustus* stia per qualcos'altro (Mann 1960: 171): che sia, quindi, allegoria. Tra le sue possibili interpretazioni, la *Apocalipsis* può

essere considerata sia una trasfigurazione artistica della Prima guerra mondiale sia una “*Prophätie des Endes*” (Mann 2007: 657)¹⁶. Alcuni suoi elementi tornano infatti nei brani chiave del finale del romanzo. Nell’oratorio, una voce declama il verso tratto dal libro del profeta Ezechiele: “*Das Ende kommt, es kommt das Ende, es ist erwacht über dich*” (519)¹⁷, che torna in uno dei brani già citati sui bombardamenti. Una ripresa dell’*Apocalipsis* è il *Lamento Dr. Fausti*, ultima opera di Leverkühn e riscrittura in musica della scena finale del *Volksbuch* di Faust. Il *Lamento* è addirittura un superamento della *Apocalipsis*, perché basato interamente sul principio di identità nella differenza che nell’oratorio era invece caratteristico soltanto del passaggio tra le sue due parti (cfr. 706). Dopo aver ripetuto modulandone tutte le possibilità armoniche la frase: “*Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ*” (706)¹⁸, il *Lamento* si risolve, nel suo finale, in un’unica nota che poi si dilegua nel silenzio:

Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cellos, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, — Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht (711)¹⁹.

Sappiamo, sempre dalla *Genesi del Doctor Faustus*, che queste righe finali contenevano in una prima stesura molto di più di una semplice luce nella notte per illuminare l’attesa positiva di salvezza. Adorno era rimasto tuttavia insoddisfatto di quelle quaranta righe della prima versione, “*in denen es nach all der Finsternis um die Hoffnung, um die Gnade geht*” (Mann 1960: 294)²⁰. Nella nuova versione, che è quella poi rimasta nel te-

sto, Thomas Mann attenuò questo aspetto, lasciando tuttavia la nota finale, “das hohe G eines Cello”, che la critica ha interpretato unanimemente come cifra di “Gott”, ‘Dio’, oppure “Gnade”, ‘Grazia’. Resta dunque un ultimo momento di redenzione dalla colpa, che richiama, come un’eco, il coro dei bambini con cui si apriva la seconda parte della *Apocalipsis*²¹.

Restituire l’apocalissi tedesca attraverso opere musicali, sottraendola così alla sfera della cronaca e trasponendola in quella dell’arte, è certamente un’operazione molto ardita, ma che trova almeno un seguito in *La morte a Roma* di Wolfgang Koeppen (1954). Pur concentrandosi su una fase posteriore alla catastrofe tedesca (quella della mancata resa dei conti con i colpevoli del nazionalsocialismo), il romanzo riprende molti motivi manniani in una via che sta a metà tra l’omaggio e la rilettura critica (Pirro 2009). Ispirata alle scene citate del *Faustus* è la sinfonia dodecafonica composta da Siegfried Pfarrath, uno dei protagonisti del romanzo corale di Koeppen, in cui torna il motivo della dissonanza per esprimere il rifiuto del presente e della concezione armonica e armonizzante dell’arte. Anche qui, il racconto della esecuzione della sinfonia a Roma avviene attraverso la parola, ma non più, come nel *Doctor Faustus*, del singolo narratore, ma attraverso una polifonia di voci che danno ciascuna un’interpretazione diversa del componimento (Marx 1998: 145-146). È il cugino Adolf Judejahn, a Roma per terminare il noviziato da prete, che dimostra come Siegfried abbia la medesima capacità di Leverkühn di rendere in modo dialettico uguale quello che non lo è:

Was drückte es aus? Adolf meinte, Gegensätzliches, wohl-tuenden Schmerz, lustige Verzweiflung, mutige Angst, süße Bitternis, Flucht und Verurteilung der Flucht, traurige Scherze, kranke Liebe und eine mit üppigen Blumentöpfen bestellte Wüste, das geschmückte Sandfeld der Ironie (Koeppen 1954: 545)²².

Ed è attraverso queste antinomie che egli traspone in musica anche il motivo della colpa, richiamandolo infatti a partire dal suo opposto: “Es war auch Erinnerung an eine Zeit vor aller Schuld in den Klängen, an die Schönheit und den Frieden des Paradieses und die Trauer um den in die Welt gesetzten Tod”²³.

L'esempio di Koeppen è tuttavia un caso isolato. Più che alla descrizione astratta compiuta da Leverkühn, gli autori che parlano dell'apocalisse tedesca negli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto sono più vicini alla modalità più convenzionale di Zeitblom; sono gli stessi che, quarant'anni dopo, saranno oggetto di critiche da parte di W. G. Sebald per aver ecceduto nella mistificazione della catastrofe, senza dedicarsi invece a un lucido ragionamento sui suoi motivi²⁴. Una certa convenzionalità emerge anche nel modo in cui il cinema tedesco dei primi del dopoguerra mostra l'apocalisse attraverso le macerie come metonimia della catastrofe e del disordine (Brandlmeier 1989, Rentschler 2010). I “film delle macerie” (in tedesco *Trümmerfilme*) danno una risposta alla domanda su cosa fare dopo la fine che è di segno opposto rispetto al riscatto etico e morale del neorealismo italiano, preferendo infatti la fuga nell'interiorità e giudicando il nazionalsocialismo “una fatalità astorica” (Kreimeier 1989: 14) da superare con “un ritorno ai vecchi valori” (Brandlmeier 1989: 34)²⁵. Meno convenzionale è tuttavia il riflesso di questo caos interiore sulla forma narrativa di questi film, nei quali “le classiche unità di tempo, luogo e azione sembrano aver perso determinatezza e ci si presentano ormai in decadimento” (Brandlmeier 1989: 35). In modo simile all'*Apocalipsis* di Leverkühn, per cercare di dare un senso al vuoto che si è creato tra prima e dopo, anche qui la “fine” e “l'inizio” si presentano infatti intrecciati, tramite l'uso del *flashback* (Becker, Scholl 1995: 147-165). Si tratta di una tecnica narrativa che il cinema internazionale adotta spesso in quegli anni, ed è probabile che gli sceneggiatori tedeschi si siano lasciati in-

fluenzare da esempi come *Quarto potere* (Orson Welles, 1942)²⁶. Questa soluzione narrativa si rivela in ogni caso funzionale alla rappresentazione della cesura irrimediabile tra presente e passato, enunciata fin dal titolo in uno dei primi “film delle macerie”. In *jenen Tagen* (lett. *In quei giorni*, 1947) di Helmut Käutner inizia con l’epilogo della guerra. La prima sequenza mostra, attraverso una panoramica quasi circolare, gli scheletri in cemento armato delle rovine di Amburgo, per chiudersi quindi su una officina nella quale alcuni meccanici stanno smontando una macchina pezzo per pezzo. La metonimia delle macerie è rafforzata quindi da quella dello smembramento dell’auto, simbolo della perfezione tecnologica a cui aspirava il nazional-socialismo (Drobryden 2010). Con un effetto di sorpresa, si scopre che l’auto stessa è la protagonista del film quando inizia a raccontare, attraverso la voce fuori campo, la propria storia ponendo la domanda: “Was ist ein Mensch?”, ‘Che cosa è un uomo?’. L’ambientazione dell’officina a cielo aperto tra le macerie ricorre nel film come una cornice in cui sono inseriti sette episodi che narrano, seguendo una cronologia rigorosa, altrettanti momenti tipici di “quei giorni”. Queste sette storie prendono tutte le mosse da un oggetto o da un dettaglio della macchina. Il numero 30133 sul vetro anteriore corrisponde ad esempio al 30 gennaio 1933, giorno sia della nomina a cancelliere di Hitler, sia della consegna dell’auto a quella che sarà la prima proprietaria. Con un simbolismo assai esplicito, dunque, la vita dell’automobile parlante viene fatta coincidere in modo esatto con i dodici anni del regime. Prodotto del hitlerismo trionfante, l’auto incontrerà tuttavia soltanto destini di vittime, a vario modo, della guerra o del regime: un oppositore politico costretto a emigrare oltreoceano, un compositore di musica moderna considerato “artista degenerato”, una negoziante ebrea durante la notte dei Cristalli, due sorelle innamorate dello stesso uomo, membro della resistenza, che sarà ucciso mentre progetta la fuga in

Svizzera, un soldato sul fronte russo ormai rassegnato, contro ogni propaganda di successo, alla sconfitta imminente, la madre di uno degli organizzatori del fallito attentato a Hitler del 20 luglio 1944, e, nell'episodio conclusivo, una madre che fugge con in braccio il suo bambino dai territori orientali per salvarsi dall'avanzata dell'Armata Rossa²⁷. Nella sequenza finale, l'auto commenta così questo loro destino, dando un'implicita risposta alla domanda posta all'inizio su cosa fosse un uomo: "La loro epoca era più forte di loro. Ma la loro umanità fu più forte della loro epoca". Essi dunque possono dare una risposta positiva alla domanda su che cosa sia un uomo. Al di là della natura più o meno soddisfacente di questa risposta, Käutner dimostra anche nel finale la sua sensibilità nell'uso delle "immagini poetiche e delle metafore espressive" (Mehlinger 2008: 42) quando la macchina da presa riprende il carrello iniziale, inquadrando questa volta un fiore che rinasce tra le macerie come metonimia di un atteso nuovo inizio.

Nonostante il modo simile di utilizzare il racconto a episodi per parlare del passato recente, *In quei giorni* non è, e neppure poteva essere, un *Paisà* tedesco, come lo considerò in modo benevolo parte della critica all'estero (Brandlmeier 1989: 54). Ma forse il cinema tedesco non ha da subito i mezzi per sviluppare un discorso complesso sulla propria catastrofe. Per scorgere un senso della fine meno consolatorio dovremmo allora cercarlo sotto la superficie delle immagini, fino nelle pieghe della psicologia profonda. In un grande testo dell'esilio americano, uscito nel 1947 come il *Doctor Faustus* e la *Dialettica dell'Illuminismo*, Siegfried Kracauer spiega che i film rispecchiano "disposizioni psicologiche, profondi strati della mentalità collettiva che giacciono più o meno sotto il livello della coscienza" (Kracauer 1947: 52). Nel modo in cui ci mostra i temi della malattia e del suicidio, *La peccatrice* (1951) di Willy Forst fa capire ad esempio come alcuni segni della fine del nazionalsocialismo siano rima-

sti sepolti in forma di trauma nell'inconscio della mentalità dei tedeschi. Siamo ormai al di fuori dell'epoca dei *Triimmerfilme*, anche se le macerie rivestono un ruolo chiave in almeno una sequenza. Poco apprezzato dalla critica, il film è ricordato soprattutto per lo scandalo che provocò per esser stato il primo film tedesco a presentare una scena di nudo, quella della protagonista e star del cinema tedesco di allora Hildegard Knef (Bessen 1989: 182-183). Ma l'infrazione di un tabù è solo uno tra gli aspetti che legano il film al discorso psicoanalitico; anche la sua struttura a incastri temporali e l'uso, anche qui, del *flashback* ricordano infatti la dinamica onirica. L'inizio mostra infatti la fine tragica della vicenda con il suicidio della protagonista e dell'uomo di cui è innamorata, per procedere quindi attraverso analessi successive fino al momento in cui la famiglia della protagonista si trasferisce da Danzica ad Amburgo all'inizio della guerra. Attraverso un processo di incasellamento dei piani temporali, la storia d'amore tra i due protagonisti, Marina, che fa la prostituta in un bar, e Alexander, un pittore alcolizzato che sta perdendo la vista e dunque lotta per continuare a dipingere, si ricollega a questo punto a quella più grande della Germania. Una volta che, seguendo la traccia mnestica, si è arrivati così all'inizio del trauma, il film procede raccontando gli anni della guerra in modo lineare. Sebbene essi siano raccontati da una prospettiva del tutto privata, è ragionevole pensare che questi anni lascino una pesante traccia traumatica. Quando Marina incontra il pittore Alexander, che è stato abbandonato dalla moglie e si ammalato di un tumore (presumibilmente in guerra come suggerisce una sua foto con l'uniforme da soldato) che lo sta lentamente rendendo cieco, l'innamoramento nei suoi confronti scatta attraverso un meccanismo di identificazione, che porterà successivamente all'epilogo del doppio suicidio. Più che il seno mostrato da Hildegard Knef, fu infatti la scena finale a provocare scandalo e l'invocazione della cen-

sura (Bessen 1989: 195). I rimandi di questa vicenda tragica alla situazione tedesca non sono certo in primo piano, ma ci sono ed è impossibile non notarli. Quando Marina decide di tornare alla prostituzione per trovare i soldi necessari all'operazione che potrebbe salvare Alexander, la vediamo passare sopra un cumulo di macerie, anche qui metafora visiva di quelle morali della società tedesca del dopoguerra. Così, Alexander, che sembra essere guarito e tornato alla felicità e al successo artistico negli anni successivi alla fine del conflitto, avrà una ricaduta della malattia, che è come un irrimediabile ritorno del trauma non perfettamente rimosso, e che lo porterà alla fatale decisione dell'eutanasia.

L'epilogo di questa rassegna è affidato a Gottfried Benn, che, nonostante il suo passato oscuro di iniziale appoggio a Hitler, divenne la figura più rappresentativa della poesia di lingua tedesca dell'immediato secondo dopoguerra, soprattutto per come riuscì a cogliere la "disperazione storica e metafisica" (Willems 1981: 7) che ne caratterizza il "senso della fine". Gli scenari delle camere mortuarie popolate da cadaveri dissezionati della sua prima raccolta espressionista *Morgue* (1912) non hanno più senso di fronte a visioni del quotidiano e del "troppo umano" che hanno preso il loro posto nell'immaginario del poeta durante gli anni del dopoguerra. L'aspetto "apocalittico" (o meglio "postapocalittico") nella poesia del tardo Benn risiede difatti nella sua forma, che, rinunciando all'ordine e alla totalità, studia le possibilità mimetiche della decomposizione spirituale attraverso l'uso del frammento e del montaggio (Braun 2012, Valtolina 2012). A queste macerie della forma poetica si aggiunge la "quotidianità trascendente" (Reininger 1989: 420) del linguaggio; la concezione metafisica si esprime infatti non attraverso la citazione di cose collocate oltre l'esperienza quotidiana, ma, al contrario, nella loro immanenza (Willems 1981: 40). La poesia *Teils teils*, contenuta nell'ultima raccolta *Aprèslude*

(1955), che dimostra già dal titolo come Benn tenda a porsi dopo la storia e dopo la sua apocalisse, fonde presente e passato, e di nuovo la fine e l'inizio, in una struttura in due parti (a questo allude anche il titolo, che si potrebbe tradurre in italiano anche con "in parte, in parte"): a un momento ispirato alla memoria del passato personale, segue infatti uno descrittivo dell'attualità della Germania Ovest. Queste due parti ben distinte nel tempo sono legate sia attraverso una strofa di raccordo che lamenta la perdita del passato sia attraverso la ripetizione, che diventa quasi un ritornello, del verso "Sela. Psalmende". L'inizio rappresenta, dal punto di vista del tema, un bilancio esistenziale personale del poeta:

In meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs
wurde auch kein Chopin gespielt (Benn 1998: 317)²⁸.

L'evocazione in negativo di un ambiente familiare borghese di fine Ottocento prosegue per qualche verso, ma poi nella seconda strofa, che fa da raccordo tra la prima e la seconda parte, la poesia vira verso la prospettiva apocalittica del presente, nel quale la casa dei genitori si trova ormai al di là del nuovo confine orientale tedesco:

Nun längst zu Ende
graue Herzen, graue Haare
der Garten in polnischem Besitz
die Gräber teils-teils
aber alle slawisch,
Oder-Neiße-Linie
für Sarginhalte ohne Belang (317)²⁹.

Al termine di questa strofa compare per la prima volta il verso "Sela. Psalmende". Nonostante l'invocazione della sua fine, il verso prelude piuttosto a un passaggio e a un cambio di registro dall'elegiaco al descrittivo, con l'enunciazione di una serie

istantanee di ambienti e figure tipici di una città (probabilmente Berlino Ovest) degli anni Cinquanta, quando ormai il miracolo economico ha tolto dalle strade le macerie:

Heute noch in einer Großstadtnacht
Caféterasse
Sommersterne,
vom Nebentisch
Hotelqualitäten in Frankfurt
Vergleiche,
die Damen unbefriedigt
wenn ihre Sehnsucht Gewicht hätte
wöge jede drei Zentner (317)³⁰.

Nella sua strofa successiva, la poesia affonda quindi nell'immaginario erotico maschile, prodotto di quella prima visione, e si addentra infine nella fisiologia umana, da sempre uno degli arsenali linguistici preferiti del medico e poeta Gottfried Benn. Lo stretto di fuga nell'ultima strofa riprende infine in modo rapsodico motivi e parole della poesia:

Fragen, Fragen! Erinnerungen in einer Sommernacht
hingeblickt, hingestrichen,
in meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs
nun alles abgesunken
teils-teils das Ganze
Sela, Psalmenende (318)³¹.

Nella liturgia ebraico-cristiana, "Sela" indica un momento di sospensione della recitazione del salmo. Il significato di questo termine nel contesto della poesia non si riduce tuttavia semplicemente al richiamo alla tradizione ebraica, filtrato attraverso la mediazione di Nietzsche³². C'è chi attribuisce a questa formula una sfumatura ironica, in linea con il tono complessivo dell'intera poesia (Reininger 1989: 441); secondo altri, invece,

essa la trasforma in un salmo che è al tempo stesso “un canto d’elogio e un lamento” (von Petersdorf 2007: 37); da ultimo, c’è chi la vede come conferma che l’argomento della poesia è “la fine della propria discendenza” (Travers 2007: 358). Tanto più indefinito è il significato della parola se si pensa che quest’ultima ne è priva perché semplicemente indica una pausa di silenzio nella recitazione, con la quale, nell’ultimo verso, si dà epilogo al salmo³³. Se la poesia di Benn ha un legame con il tema apocalittico finora discusso, lo si deve dunque cercare in una prospettiva che ricorda quella di Thomas Mann, quando alla *Apocalipsis* fa seguire la lunga nota finale del *Lamento* che si dilegua nel silenzio come una luce nella notte.

NOTE

¹ Trad. it. Mann (2016), 490: “...castigo che grava ora su di noi come un tempo su Sodoma e Gomorra”.

² “Sulla Germania si è abbattuto il disastro, fra le macerie delle nostre città dimorano i topi ingrassati da cadaveri, il rombo dei cannoni russi avanza in direzione di Berlino; l’attraversamento del Reno da parte degli anglosassoni è stato un gioco da bambini, e tale sembra lo abbia reso la nostra stessa volontà, unita a quella del nemico. La fine viene, viene la fine; ormai si è destata e perciò si abbate contro di te, abitator del paese” (634).

³ “La Germania, con le gote rosse d’eccitazione, brancolava allora, all’apice dei suoi dissoluti trionfi e prossima a conquistare il mondo in virtù dell’unico patto che era intenzionata a rispettare e che aveva sottoscritto con il sangue. Oggi essa precipita di disperazione in disperazione cinta dai demonî, coprendosi un occhio con la mano e fissando il vuoto con l’altro. Quando toccherà il fondo del baratro? E quando un miracolo superiore che va oltre la fede farà sì che la luce della speranza possa esser tratta dalla più estrema delle sciagure? Un uomo solitario giunge le mani e prega: Dio abbia misericordia delle vostre povere anime, amico mio, o patria mia” (743-744).

⁴ Evidente è ad esempio il richiamo al *Giudizio Universale* di Michelangelo nel paragrafo conclusivo (cfr. Würfel, 2004, p. 188).

⁵ Sul ruolo di narratore non affidabile svolto da Zeitbloom, cfr. Crescenzi

2016, XIX-XX.

⁶ Già in un saggio del 1969, Käthe Hamburger aveva espresso dubbi sulla possibilità di mettere in relazione il destino Adrian Leverkühn e quello della Germania attraverso il faustiano (Hamburger 1975, 410). In tempi più recenti, i motivi per cui è difficile sostenere l'analogia tra la biografica dell'artista e il racconto dell'apocalissi nazionale sono esposti in Strobel 2000, 237-292.

⁷ "Ambiguità elevata a sistema" (68).

⁸ "Giungere alla creazione di una nuova e personale apocalissi, che, in un certo senso, riassume di tutte le annunciazioni della fine" (522).

⁹ "Produrre l'impressione generale di uno schiudersi dell'altro mondo, dell'arri-
vivo della resa dei conti finale, di una discesa all'inferno in cui sono elaborate le
rappresentazioni dell'aldilà risalenti ai più antichi stadi primitivi e sciamanici e
quelle elaborate dall'antichità e dal cristianesimo fino a Dante" (522-523).

¹⁰ "È dominata dal paradosso (sempre che si tratti di un paradosso) per cui la
dissonanza si fa espressione di ogni realtà, nobile, seria, pia e spirituale, mentre
l'elemento armonico e tonale è riservato all'universo infernale" (547).

¹¹ "Fusione dell'antichissimo col nuovissimo" (548).

¹² "Ha suo fondamento, per così dire, nella curvatura del mondo, che permet-
te alle cose più antiche di ritornare in quelle più recenti (548).

¹³ "Un pandemonio di risate, sogghigni infernali [...] brevi ma orribili" (551).

¹⁴ "Fredda, limpida, trasparente, come vetro, composta di aspre dissonanze
– è vero – ma al tempo stesso di una dolcezza sonora che definirei inaccessibile,
ultraterrena, arcana e tale da riempire il cuore di uno struggimento senza spe-
ranza" (551).

¹⁵ "Rendere uguale ciò che è diseguale" (549).

¹⁶ "Profezia della fine" (661).

¹⁷ "Viene la fine, la fine viene su di te" (521).

¹⁸ "Poiché muoio da malvagio e da buon cristiano" (712).

¹⁹ "[...] i gruppi strumentali vengono meno, uno dopo l'altro, e ciò che rima-
ne, quando l'opera si spegne, e il sol alto, con la corona, di un violoncello, l'ul-
tima parola, l'ultimo suono vibrante che svanisce lentamente in un pianissimo.
Poi non c'è più nulla: silenzio e notte. Ma il suono che permane, echeggiante nel
silenzio, che era l'ultima espressione musicale del lutto, ora non è più tale, muta
il suo senso, resta come una luce nella notte" (717).

²⁰ "In cui – dopo tutte quelle tenebre – si parla della speranza e della grazia" (912).

²¹ Sul motivo della "redenzione" nel *Lamento Dr. Fausti*, cfr. Lörke 2010, 271.

²² Trad. it. Koeppen (2008), 156-157: «dolore benefico, allegra disperazione, co-

raggiata paura, dolce amarezza, fuga e condanna della fuga, tristi scherzi, amore malato e un deserto colmo di lussureggianti vasi di fiori, l'adorna distesa sabbiosa dell'ironia».

²³ "In quei suoni parlava anche il ricordo di un tempo senza colpa, della bellezza e della pace goduta nel paradiso terrestre, della tristezza per la morte insinuata nel mondo" (157).

²⁴ Sebald ricorda proprio Zeitblom e il *Doctor Faustus*, con il quale Thomas Mann "scrive la grande critica storica di un'arte sempre più incline a una concezione apocalittica del mondo, e nel contempo riconosce di aver avuto anche lui la sua parte di responsabilità" (Sebald, 2001, 53).

²⁵ Per un confronto tra *Trümmerfilme* e neorealismo italiano cfr. Shandley 2010, 80-81.

²⁶ Brandlmeier riconduce questa predilezione per il *flashback* all'influsso del *film noir*, aggiungendo inoltre che "il disorientamento nel tempo produce vuoti nell'orientamento nello spazio cinematografico" (56).

²⁷ La critica ha sottolineato in modo negativo il fatto che i protagonisti dei vari episodi scelgano la fuga nel privato invece che la ribellione attiva (Becker, Scholl 1995, 52-53). Questa opinione è ripresa dalla maggior parte delle analisi del film (cfr. ad es. Shandley, 2010, 96-103). Un'interpretazione alternativa sostiene che questo sia il tentativo di dare un'"immagine del passato utilizzabile più in generale per la Germania negli anni del dopoguerra" (Drobryden 2010, *Good Germans, Human Automobiles*, cit., p. 9).

²⁸ Trad. it. Benn 1966, 25: "Nella casa dei miei genitori non pendevano dei Gainsbouroughs/ e neppure si suonava Chopin".

²⁹ "Ora da un pezzo è finito / grigi cuori, grigi capelli, / il giardino in possesso polacco / le tombe sì e no ma tutte slave / linea dell'Oder-Neisse / irrilevante per il contenuto dei feretri" (25).

³⁰ "Oggi ancora nella notte di una metropoli / terrazza di caffè / stelle d'estate, / dal tavolo accanto / qualità degli hotels a Francoforte / confronti, / le dame insoddisfatte / se la loro nostalgia avesse un peso / peserebbe ognuna trecento libbre" (25).

³¹ "Domande, domande! Ricordi di una notte d'estate / accennati con gli occhi, sfiorati, / nella casa dei miei genitori non pendevano dei Gainsbouroughs / ora tutto è affondato lentamente / sì e no ogni cosa / Sela, fine dei salmi" (27).

³² Il riferimento è al ditirambo contenuto nel capitolo *Tra figlie del deserto* nella quarta parte di *Così parlò Zarathustra* (Nietzsche 1973, 371 e Reininger 1989, 441).

³³ I finali di molte poesie del periodo tardo di Benn sono caratterizzati dalla "retorica del ritirarsi in sé stessi, del suono cadente" (von Petersdorf 2007, 30).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bahr, Ehrhard (1989) „„Identität des Nichtidentischen“. Zur Dialektik der Kunst in Thomas Manns Doktor Faustus im Lichte von Theodor W. Adornos Ästhetische Theorie“, *Thomas Mann Jahrbuch*, 2: 104-120.
- Benn, Gottfried (1955), „Teils Teils“, *Sämtliche Gedichte*, Klett-Cotta, Stuttgart, trad. it. a cura di Ferruccio Masini, Einaudi, Torino, 1966.
- Bessen, Ulrike (1989), *Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid. Id. Deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit*, Studienverlag Brockmeyer, Bochum.
- Brandlmeier, Thomas (1989) „Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme“, *Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm*, hrgs. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main: 32-59.
- Braun, Michael (2012), „„Stilbaukompressionen“ und „Fragwürdigkeitsfragmente“. Gottfried Benns späte Lyrik des Fragments“, *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren*, hrgs. von Elena Agazzi, Amelia Valtolina, Winter, Heidelberg: 55-71.
- Crescenzi, Luca, *Introduzione* in Thomas Mann (2016): XI-LXXII.
- Drobryden, Paul (2010, “Good Germans, Human Automobiles. Redeeming Technological Modernity – *In Those Days*”, *Film and History*, 40.1: 7-24.
- Hamburger, Käte (1975) “Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman“, *Thomas Mann. Wege der Forschung*, hrgs. von Helmut Koopman, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 384-413.
- Kermode, Frank (1966) *Il senso della fine. Studi e teoria del romanzo*, trad. it. a cura di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Sansoni, Milano, 2004.
- Koopmann, Helmut (1989) “Doktor Faustus. Eine Geschichte der deutschen Innerlichkeit?”, *Thomas-Mann-Jahrbuch*, 2: 4-19.
- Koeppen, Wolfgang (1954), “Der Tod in Rom“, *Drei Romane*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008: 397-587, trad. it. a cura di Letizia Fuchs Vidotto, Zandonai, Rovereto.

- Kracauer, Siegfried (1947), *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, ed. Leonardo Quaresima, Lindau, Torino, 2001.
- Kreimeier, Klaus (1989), "Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms", *Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm*, hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main: 8-28.
- Lörke, Tim (2010), *Verteidigung der Kunst. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler*, Königshausen und Neumann, Würzburg.
- Mann, Thomas (1947) *Doctor Faustus. Das Leben des deutschen Tonkünstlers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Id. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 10.1, hrsg. von Ruprecht Wimmer, Fischer, Frankfurt am Main, 2007, ed. Luca Crescenzi, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrato da un amico*, Mondadori, Milano, 2016.
- (1949), *Die Entstehung des Doctor Faustus*, Gesammelte Werke. Band 11: Reden und Aufsätze 3, Fischer, Frankfurt am Main, 1960, ed. Luca Crescenzi, *La genesi del Doctor Faustus*, Mondadori, Milano, 2016.
- (1989), *Tagebücher 1946-1948*, hrsg. von Inge Jens, Fischer, Frankfurt am Main.
- Marx, Fridhelm (1998), "Polyphonie. Musik und Romanform bei Wolfgang Koeppen", *Mein Zeil war die Ziellosigkeit*, hrsg. von Gunnar Müller-Waldeck e Michael Graz, Europäische Verlagsanstalt / Rotbuch Verlag, Hamburg: 149-152.
- Mayer, Hans (1959), "Thomas Mann *Doktor Faustus*. Roman einer Endzeit und Endzeit des Romans", *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Kultur in Deutschland*, Pfullingen, Neske: 383-404.
- Mehlinger, Claudia (2008), "Die Helden sind unter uns", *Filmkonzepte*, 11: 40-46.
- Peitsch, Helmut (2009), *Nachkriegsliteratur 1945-1989*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pirro, Maurizio (2009), "Fascismo e seduzione. Presenze manniane in

- Wolfgang Koeppen "Id., *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta*, B. A. Graphis, Bari: 37-54.
- Plebuch, Tobias (2011), "Von Musikalisch-Bösem. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns *Doktor Faustus*, *Doktor Faustus 1947-1997*, hrsg. von Werner Röcke, Lang, Bern, Berlin ecc.: 207-262.
- Reininger, Anton (1989), "Die Leere und das gezeichnete Ich". *Gottfried Banns Lyrik*. Le Lettere, Firenze.
- Rentschler, Eric (2010), "The place of rubble in the *Trümmerfilm*", *New German Critique*, 110: 9: 30.
- Sebald W. G. (1997). *Storia naturale della distruzione*, trad. it. a cura di Ada Vigliani, Adelphi, Milano, 2001.
- Shandley, Robert R. (2010), *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit*, Parthas, Berlin.
- Strobel, Jochen (2000), *Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns*, Thelem, Dresden.
- Tiedemann, Tiedemann (1992), "Mitdichtende Einfühlung. Adornos Beiträge zum *Doktor Faustus* – noch einmal", *Frankfurter Adorno Blätter*: 9-33.
- Valtolina, Amelia (2012), "Die Form hinter dem Vorhang", *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren*, hrsg. von Elena Agazzi, Amelia Valtolina, Winter, Heidelberg: 73-86.
- von Petersdorf, Dieter (2007), "Benn in der Bundesrepublik. Zum späten Werk", *Benns Modernität*, hrsg. von Friederike Reents, Wallstein, Göttingen: 24-37.
- Willems, Gottfried (1981), *Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Über Realismus in der modernen Lyrik, insbesondere im lyrischen Spätwerk Gottfried Benns und in der deutschen lyrischen seit 1965*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Wolfgang Becker, Norbert Scholl (1995), *In jenen Tagen. Wie der deutsche Film die Vergangenheit bewältigte*, Leske + Budrich, Opladen, 1995.
- Würfel, Stefan Bodo (2004) *Untergangsvisionen, Todesrhetorik und Katastrophenmusik beim späten Thomas Mann, Lebenszauber und*

Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns. Die Davoser Literaturtage 2002, hrsg. von Thomas Sprecher, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main: 183-201.

FILMOGRAFIA

In jenen Tagen, Dir. Helmut Käutner, Germania Ovest, 1948.

Die Sünderin, Dir. Willy Forst, Germania Ovest, 1951.

MANUELA FOX

I nuovi linguaggi teatrali in Spagna e l'indagine sulla contemporaneità

1. Alcuni cenni al teatro in Spagna agli albori del XXI secolo

Il teatro è un oggetto di studio affascinante e complesso, è crogiuolo di linguaggi, *trait d'union* tra letteratura, arti visive e *performance*. E la sua complessità aumenta se ci occupiamo di teatro contemporaneo, un campo espressivo dove nulla ormai sembra impossibile, dove ogni segno trova spazio. Nonostante i vari elementi che lo compongono, risulta evidente che il testo drammatico non può prescindere dalla scrittura che è però solo il punto di partenza, la base su cui si costruisce lo spettacolo. Conseguentemente, chi si occupa di teatro non può ignorare la messinscena, che è per sua natura, mutevole, sfuggente, costantemente in fieri. È complesso dunque proporre un'analisi che metta in luce le multiformi incarnazioni di un'opera teatrale. Ma l'estrema vitalità del panorama drammatico spagnolo degli ultimi anni costituisce uno stimolo a cui è difficile resistere ed una fonte inesauribile di proposte appassionanti¹.

Uno degli elementi agglutinanti del teatro spagnolo a partire dall'anno 2000 è senz'altro l'attenzione ai problemi politici e sociali, non solo nazionali. La grave crisi economica, la bolla

immobiliare, l'instabilità politica, l'immigrazione, il terrorismo dell'ETA e quello internazionale, hanno creato un clima estremamente difficile e complesso a livello sociale ma, come spesso succede nei momenti di crisi, molto fecondo a livello artistico. La scena iberica si è riempita di perplessità e angosce e il teatro è nuovamente, come lo era stato prima della fine della dittatura franchista, testimone e specchio della vita e dei costumi, riflesso dei conflitti che invadono la realtà circostante. Se durante il regime i drammaturghi avevano proposto, pur con i limiti imposti dalla censura, un teatro davvero politico (nel senso più ampio del termine), con la morte del dittatore nel 1975 e la conseguente Transizione verso la democrazia, si era assistito a un progressivo impoverimento del potenziale politico dell'arte, che era ormai visto come tendenzioso, ed anche il teatro assunse toni meno aggressivi e più ornamentali. Ma nell'attualità, di fronte alla profonda crisi sociale, politica ed economica della Spagna e di fronte alla crescita esponenziale dell'informazione a cui ci troviamo esposti, il teatro si propone come luogo di elaborazione e riflessione e come voce alternativa a quelle più canoniche o ufficiali. Perché, oltre ai teatri nazionali (che pure negli ultimi anni hanno sensibilmente contribuito a lanciare autori giovani e che si sono fatti validi portavoce di questa nuova inquietudine artistica), non bisogna dimenticare il ruolo delle sale alternative e dei festival indipendenti, vera cartina tornasole delle nuove estetiche teatrali e delle tematiche più in voga, spesso ideologicamente schierate. Il comitato del festival Frinje di Madrid di quest'anno (2016), ad esempio, ha incluso il vincolo con l'attualità tra i criteri di selezione delle opere.

Orientato dunque con decisione verso tematiche sociali, il panorama teatrale spagnolo del nuovo millennio è estremamente variegato per quanto riguarda l'estetica. Si sono fatte spazio nuove concezioni dello spettacolo: ad esempio, centrato sul corpo dell'attore e sulle sue capacità espressive, oppure frutto di

una collaborazione stretta tra autore e attori, in cui si includono vari linguaggi, come registrazioni, proiezioni, musica, maschere. Si tratta quindi di messe in scena sempre più multidisciplinari, eclettiche e metateatrali, vere e proprie *performance*, come vedremo anche nelle due opere su cui ci concentreremo.

Un altro aspetto da sottolineare è come il teatro spagnolo contemporaneo sia molto apprezzato all'estero ed in particolare in Italia: nomi come quello di Juan Mayorga² o Angélica Liddell³ si sono imposti negli ultimi anni come dei veri e propri *habitué* delle sale nostrane, riuscendo a coinvolgere anche i palcoscenici più prestigiosi. Non dimentichiamo poi che dal 2010 al 2016 è stato proprio uno spagnolo, il catalano Álex Rigola, a dirigere la Biennale di teatro di Venezia. Ho quindi deciso di occuparmi di due opere che hanno avuto una certa eco in Italia, proprio grazie alla Biennale di Venezia; si tratta di *El régimen del pienso* di Eusebio Calonge e della compagnia La Zaranda (Teatro Inestable de Andalucía la Baja), e di *A house in Asia* della Agrupación Señor Serrano.

2. El régimen del pienso, de La Zaranda

Lo spettacolo *El régimen del pienso* (2012) – il cui testo è inedito⁴ – è stato presentato alla Biennale di Venezia del 2015. L'autore è Eusebio Calonge, che scrive per la compagnia andalusa La Zaranda⁵ fin dalla sua fondazione, nel 1978. Si tratta sempre di testi ironici e polemici, i cui punti di forza sono la riflessione esistenziale a partire da radici tradizionali per svelare una simbologia universale, la ricerca di una poetica trascendente senza perdere di vista la quotidianità, l'uso simbolico degli oggetti, l'espressività visuale, la presenza di situazioni puramente teatrali che sfociano nella metateatralità, e un processo creativo collettivo. *El régimen del pienso*, opera dal carattere fortemente grottesco con evidenti riferimenti a Orwell, è ambientata in un allevamento di maiali che vengono decimati da una misterio-

sa epidemia. L'opera si apre con un'ossessiva ripetizione della parola *pienso*, che in spagnolo può essere prima persona singolare del verbo "pensar", oppure un sostantivo che significa "mangime per animali". Si crea quindi un gioco di parole con la frase "Pienso ¿Qué pienso?", che può essere intesa come: 'Penso. Cosa penso?', oppure come 'Mangime. Quale mangime?'. Allo stesso modo anche la parola *régimen* si presta a una doppia interpretazione: può essere inteso come 'dieta, regime alimentare', ma anche come 'regime' in senso politico.

I quattro personaggi presenti in scena sono alternativamente veterinari impegnati nel capire la causa dell'epidemia e impiegati che si occupano della gestione dell'allevamento. Sono schiavi della burocrazia, pedine cieche di un sistema kafkiano che loro stessi autoalimentano, un ingranaggio in cui ha valore solo ciò che riportano le circolari (rigorosamente timbrate e prodotte in triplice copia), come viene ripetuto più volte. I quattro uomini sono dunque vittime, ma anche artefici, di una trama di norme che impedisce qualsiasi possibilità di guarigione degli animali e quindi di salvataggio dell'azienda. Tutto viene classificato, schematizzato, archiviato e ciò che non rientra nelle categorie prestabilite viene eliminato. Non esistono relazioni umane, né empatia. Il personale comincia ad essere licenziato in base al rendimento e la lotta per mantenere un lavoro, che è comunque umile e indegno, in cui l'unica speranza è quella di una fine indolore, rende gli uomini simili ad animali da batteria. La vita dei maiali – paradossalmente curati e tenuti in vita per poi essere mandati al macello – diventa dunque metafora della vita arida e abitudinaria di questi individui, la cui coscienza è addormentata, la cui esistenza è un mero simulacro che, da quando si nasce a quando si muore, deve far parte di un sistema, di un ingranaggio. Sono ciechi a tal punto che descrivono l'apparato con queste parole: "Sepa usted que la empresa no se equivoca nunca, nos equivocamos nosotros. La empresa es algo más grande que usted, y que miles como usted. Su or-

ganización es infalible"⁶. L'allevamento suino è dunque come la società capitalista e i maiali vengono così descritti: "Todo lo que persiguen: el poder, los reconocimientos, los deseos... todo eso los empuja, uno contra otros, sin darse cuenta que resbalan al precipicio"⁷. In questo modo, la società attuale viene messa a nudo, in tutta la sua stupidità e vigliaccheria: la puzza dei maiali ammalati e dei loro corpi in putrefazione, che viene più volte nominata, è un'efficace immagine di questa decadenza.

Emerge in questo modo l'idea che un essere vivente è merce, ed è utile finché rende; se smette di farlo esce dal sistema produttivo e dalla società stessa. Questo concetto ci viene mostrato in scena tramite l'epurazione del personaggio di Martín, ormai anziano, di cui i colleghi dicono: "La vejez no tiene salida, ya no se tienen deseos ni ambiciones... Ni el cansancio sirve para dormir ni el sueño para descansar... Su vida ya no merece ser vivida"⁸. I suoi compagni ritengono dunque che non valga più la pena mantenerlo in vita e si procede alla sua soppressione, tutt'altro che metaforica.

La Zaranda ci mostra questo abisso dei valori, con uno humor nero che provoca durante la messinscena più di una risata e qui risiede uno dei tratti stilistici di questa compagnia, elemento che senza dubbio ha contribuito a siglare il suo successo. Un altro punto di forza della loro estetica è la metatetralità che in quest'opera viene introdotta nel momento in cui Martín protesta debolmente per il suo licenziamento e uno dei suoi ex colleghi lo mette cinicamente a tacere dicendogli: "¡Hágame caso, debe aceptar su expulsión como consecuencia de un proceso histórico irreversible. [...] Y váyase tranquilo, ha tenido suerte, haremos una obra que denuncie su situación"⁹. E più avanti, si chiarisce anche che tipo di opera sarà:

el romanticismo ya no transmite al gran público ese fuego que su tragedia necesita expresar. Necesitamos algo de ahora. Algo post-vanguardista, impactante. [...] Imagínese esto

con una gran pantalla detrás, y en la pantalla una montaña e archivos donde los cerdos se ven agónicos... descuartizados... sangrantes... imágenes impactantes... ¿fuerte no? Y con efectos de sonido chirriantes, angustiantes, espeluznantes, ¡Qué fuerte! Será una gran producción, con una piara de veinte actores¹⁰.

Se la vita di Martín è meschina, a quanto pare non sarà così la sua rappresentazione, che assumerà invece toni epici. Ma il pubblico sa che gli stanno mentendo, che lo stanno prendendo in giro, che si tratta dunque dell'ennesimo cinico scherno.

Grazie a queste battute, emerge anche una riflessione sulla funzione del teatro, che è simmetrica a quella di Martín e dunque rischia di cadere nello stesso meccanismo capitalista: se smette di essere produttivo, redditizio, ha ancora senso? Deve piegarsi ai meccanismi commerciali e seguire i gusti del pubblico, per quanto siano gretti e culturalmente limitati? L'esplicitazione di questo meccanismo speculare avviene alla conclusione dell'opera quando uno dei personaggi palesa il carattere *ficcional* e rituale di ciò che il pubblico sta vedendo, leggendo direttamente agli spettatori l'ultima didascalia: "Salen los oficinistas y forenses y entran los personajes de los cerdos... Tras el final de la simulación, llega el final de la representación. Trasladan a Martín del frigorífico al incinerador... Todo está consumado"¹¹. E con queste parole, che rompono definitivamente l'illusione della quarta parete, si chiude lo spettacolo.

In *El régimen del pienso*, la fine non risolve, non c'è evoluzione, non c'è speranza di un mondo migliore, sappiamo che tutto si ripeterà allo stesso modo, che Martín è solo un individuo di un'immensa moltitudine. La sua morte non dà senso all'opera: nonostante le sue dichiarazioni mitemente provocatorie durante tutta l'opera e nonostante complichino un po' il lavoro dei suoi ex colleghi cercando di rifiutarsi di morire, alla fine seguirà la sua sorte, che è quella di milioni di individui prima e dopo di lui, all'interno di un sistema inflessibile e disumano.

3. *A house in Asia, della Agrupación Señor Serrano*

La seconda opera oggetto di analisi è *A house in Asia*, della Agrupación Señor Serrano, vincitori del Leone d'Argento alla Biennale di Venezia nel 2015, proprio con questo spettacolo¹². Per descriverla, cito le parole presenti sul loro sito web:

a través de su lenguaje marca registrada (maquetas, video-proyecciones, manipulación de video en tiempo real y voluntariosos performers) la Agrupación Señor Serrano presenta un western escénico donde la realidad y sus copias se mezclan, dibujando un retrato despiadadamente pop de la década que siguió al 11-S y dio paso al siglo XXI¹³.

A house in Asia rientra dunque maggiormente nell'ambito della *performance* o addirittura dell'installazione, più che in quello del teatro tradizionalmente concepito, ed è un eccellente esempio della vivacità del panorama scenico iberico degli ultimi anni. Gli attori praticamente non recitano, non parlano, sono in scena per muovere gli oggetti e le telecamere, che poi proiettano le immagini su uno schermo. La voce che il pubblico sente è registrata, in inglese, e accompagnata da sottotitoli che la traducono nella lingua del paese in cui la *pièce* viene presentata (per ora Spagna e Catalogna, Italia, Repubblica Ceca, Polonia e Francia).

Nella prima parte, si ripercorre rapidamente, grazie a sottotitoli e proiezioni, la storia degli scontri tra Oriente e Occidente: si parte con l'invasione araba della penisola iberica, passando per le crociate, fino ad arrivare a quello che gli autori definiscono l'anno zero, ossia quello della costruzione della "casa" del titolo, alla periferia di Islamabad: la casa dove Osama bin Laden morì il 2 maggio 2011. Egli non viene mai chiamato con il suo vero nome, ma con il nome in codice "Geronimo", come è spiegato nella cartella stampa che accompagna l'allestimento dell'opera:

En el marco de la Operación Neptune Spear, el ejército de Estados Unidos eligió el nombre del líder de los Apaches para referirse a OBL durante la intervención. Este hecho va mucho más allá de la anécdota, puesto que refleja una dinámica mental que domina el brazo armado y mediático de EEUU: la dinámica de indios y vaqueros. Por eso, en *A House in Asia* esta línea argumental está interpretada, precisamente, por indios y vaqueros, y contada a modo de western¹⁴.

Ciò avviene tramite la proiezione di un vecchio film sugli scontri tra gli americani e gli apache, che rende evidente come i soldati "americani" per primi abbiano invaso i territori e attaccato i nativi, descritti nei vecchi film con le stesse modalità con cui oggi si descrivono i terroristi. Emerge dunque l'idea che il male, la paura, la percezione della minaccia, lo scontro tra la cosiddetta civiltà e i "selvaggi", siano concetti assolutamente relativi e destinati a ripetersi in continuazione: un gioco delle parti, che si sussegue senza fine e che mette in dubbio i concetti, radicati in ogni comunità, di buono e cattivo, giusto e sbagliato. In quest'ottica può essere interpretata anche l'immagine dell'impronta del primo uomo sulla luna che viene mostrata ad un certo punto: quello che era il simbolo della conquista, della smania di onnipotenza dell'uomo, è stato completamente smentito dai recenti eventi mondiali, che hanno dimostrato come le ambizioni di progresso siano destinate a fallire. In un'altra scena, sentiamo la voce del presidente Obama che annuncia la morte di bin Laden, ma i sottotitoli riportano invece il nome di Geronimo, capo degli Apache. Le sue parole danno voce all'immagine muta dello sceriffo del film. Dopodiché la voce narrante spiega che gli Stati Uniti si sentono giusti e potenti e festeggiano il nuovo ordine mondiale ma, aggiunge, "until when?". Non c'è niente di finito, tutto si ripete. Morto un nemico, ce ne sono subito altri che si moltiplicano esponenzialmente, costringendoci a vivere sempre nelle stesse dinamiche di paura e senso di minaccia.

La ripetizione degli eventi è resa efficacemente in scena grazie alla moltiplicazione delle immagini attraverso la TV e il computer, meccanismo che contribuisce ad amplificare le paure della gente. Ogni evento è un'eco, un riflesso di un altro evento. Per presentare all'estremo quest'idea vengono proposte sullo schermo delle immagini tramite proiezioni caleidoscopiche. E viene anche sottolineato come le esercitazioni per uccidere bin Laden si siano ripetute allo sfinimento, con queste ridondanti parole: "repeat and repeat, repeat it all again and again, and then keep repeating it, over and over again. Time after time [...] We are just imperfect reflections of each other, killing each other"¹⁵. Ad un certo punto notiamo che si moltiplicano anche le case del titolo: oltre alla prima, in cui venne ucciso Bin Laden, ne compare una seconda in Pakistan, che servì ai Navy Seals per esercitarsi, e una terza in North Carolina, che è quella del set di *Zero dark thirty*, film del 2012 di Kathryn Bigelow, basato sull'attività dei servizi segreti che ha portato all'individuazione e all'uccisione di Osama bin Laden. Ad un certo punto, il narratore ci informa anche che le case in Pakistan e North Carolina sono state distrutte dalle autorità, ma parti della seconda sono state riutilizzate per costruire altri campi di addestramento, confermando quindi la percezione che si tratti di un gioco di specchi infinito, che fa apparire la casa del titolo come una sorta di Frankenstein in muratura. Emerge anche prepotentemente l'idea della spettacolarizzazione della cronaca, ancora di più se ha a che vedere con episodi particolarmente cruenti. Il terrorismo moderno, e soprattutto quello islamico, ha usato a suo beneficio la dipendenza della società contemporanea dagli schermi. L'efficacia dei loro attentati si è vista moltiplicata dal gran teatro di internet e delle catene televisive in diretta, come aveva brillantemente evidenziato Baudrillard (2002), parlando di "pornografia della violenza". Alcuni critici, ad esempio Wessendorf (2006) e, in ambito ispanico, Sanchez (2007), hanno messo in evidenza le somiglianze tra la preparazione e la rea-

lizzazione di un attentato e l'allestimento di un'opera teatrale: preparazione, divisione dei ruoli, presenza di un pubblico, effetto sorpresa.

Anche in *A house in Asia*, come in *El régimen del pienso*, appare una riflessione sull'efficacia e sulla funzione del teatro:

A movie is a movie. If you want to take life seriously, switch to theatre. Search for a company of allegedly cool creators, those guys who believe to be essential artists, but all they really want is to pick up all the chicks in the theatre all and party until dawn. That kind of guys in their forties who still plays with action figures with ridiculously low incomes¹⁶.

Si tratta apparentemente di un'ironica autocritica, in uno dei rari momenti in cui gli attori presenti in scena effettivamente recitano, ma ha, a mio avviso, un significato più profondo, in quanto suggerisce che il teatro è un mezzo più consono del cinema per presentare la vita, la realtà. La citazione termina, inoltre, con una velata polemica sui meccanismi economici che vincolano l'arte teatrale e i suoi creatori, esattamente come succedeva nell'opera analizzata precedentemente. Ma tornando all'efficacia del teatro come strumento di rappresentazione del reale, si nota come uno degli obiettivi di *A house in Asia* è quello di creare, paradossalmente, un nuovo racconto a proposito delle operazioni militari americane in Pakistan; un racconto che costituirà un ulteriore "strato" negli intrecci di simulacri del reale, verso cui l'opera lancia il suo grido d'accusa.

Ci troviamo in un periodo storico in cui la Storia letteralmente si fa davanti ai nostri occhi, gli occhi di un pubblico globale, che vede il mondo cambiare in diretta, attraverso uno schermo, in modo collettivo e simultaneo. Ciò farebbe pensare a un'univocità delle informazioni che ci vengono fornite. Ma invece gli schermi si moltiplicano, le immagini si sovrappongono, la cronaca si confonde con la *fiction*, la realtà scivola nella rappre-

sentazione. In infinite rappresentazioni. Una rete di rappresentazioni che è, di fatto, l'unica realtà possibile. *A house in Asia* ci mostra dunque come la realtà venga continuamente moltiplicata, riflessa e anche capovolta, stravolta, resa sfuggente, lasciando il suo pubblico nel più completo disorientamento.

4. Conclusioni

Frank Kermode, nel suo saggio del 1967, *The Sense of an Ending*, indaga sui modi in cui la *fiction* rappresenta la realtà, i dati umani e sociali, e dà loro un senso, permettendone un'interpretazione sulla base di modelli di vita, di strutture. La *fiction* è funzionale e necessaria all'interpretazione della realtà e, come essa, si svolge nel tempo e nello spazio, ma a differenza della realtà, la *fiction* ha un inizio e una fine, che ci permettono di comprenderla e di darle un significato. Ogni discorso che racconta il mondo ha bisogno di una fine, affinché il lettore ne possa percepire il senso. Il confronto con la fine è un dato assoluto, ma varia a seconda delle epoche, giacché con esse varia anche la percezione del mondo. E questo confronto si organizza in "forme", cioè nella disposizione armonica tra le parti, nel legame mutuo e organico tra i diversi elementi della *fiction*, che, secondo Kermode, hanno una "durata" e un "ordine", sempre in crisi e sempre contestato dai vari modelli letterari che si susseguono. Il postmodernismo, ad esempio, ha dato una sua interpretazione allo svolgersi del tempo e al senso della fine, descrivendo le narrazioni come "finzioni della fine", che si sovrappongono a una realtà confusa e sfuggente, sempre più incomprensibile e priva di senso. Narriamo o mettiamo in scena per cercare di dare un senso, di fissare, schematizzare, incasellare, comprendere, ma vi riusciamo sempre meno e ciò si riflette inevitabilmente sulla forma letteraria: non più narrazioni o messe in scena lineari e ordinate, ma frammentate, caotiche, disorganiche. A ciò si ricollega anche l'idea del teatro

postdrammatico di Lehmann (2006), un teatro che non rappresenta, ma presenta la realtà, con la sua mancanza di sintesi, la sua avversione alla compiutezza, l'inclinazione al paradosso, l'intrusione delle nuove tecnologie.

In questo breve saggio, abbiamo cercato di mostrare come, in entrambe le opere, il finale non faccia quadrare il cerchio. Non c'è soluzione, o fine né alle tragedie più evidenti, come le guerre o il terrorismo di *A house in Asia*, né a quelle più silenziose e infide, come la mercificazione della vita nella società contemporanea di *El régimen del pienso*. Pare prevalere, come affermava Kermode, l'idea che accettare acriticamente il mito della crisi, tende a "configurare un futuro che abbia funzione di conferma" (2004: 84), come una profezia che si (auto) avvera. Non c'è dunque via di uscita? Questi due testi ci mostrano un futuro senza speranza di riscatto di fronte alle crisi del nuovo millennio? Parrebbe proprio di sì... Ognuna delle due opere finisce, ma potrebbe perfettamente ricominciare daccapo nel momento in cui finisce. *El régimen del pienso* perché la storia di Martín che esce dal sistema produttivo è uguale a quella di milioni di altri individui che seguiranno la sua sorte. *A house in Asia* perché i nemici e le occasioni per combatterli si moltiplicano, la minaccia è viva e costante, così come è martellante l'informazione che ne riceviamo.

Il fatto che queste opere vertano su temi di attualità implica l'impossibilità di fare un bilancio, ma in esse non si percepisce neppure l'idea di un finale, men che meno apocalittico. Non notiamo l'idea, rifiutata peraltro da Kermode, che questa crisi sia "la" crisi, quella definitiva, quella che metterà fine alla nostra civiltà così come la conosciamo (ogni epoca ne è convinta). L'idea che emerge è piuttosto quella della perpetuazione della crisi. Inoltre, questi due testi praticamente non hanno trama, in essi non assistiamo alla rappresentazione di una storia che inizia e quindi finisce. Assistiamo a degli episodi senza ordine e senza tempo, che ci spingono in una spirale ossessiva di ri-

petizioni, di cui non intuiamo la fine né, per ora, il senso. Se la fiction ha il “compito” di rappresentare la realtà qui ci troviamo di fronte a testi enigmatici che non prospettano una fine o una soluzione ai grandi drammi contemporanei ma la loro perpetua ripetizione.

NOTE

¹ Per una panoramica sulla situazione del teatro spagnolo contemporaneo, si veda il numero monografico di *Hystrio* (AA.VV., 2014), l'articolo di Fanjul (2016) e i volumi di Monti/Bellomi (2012) e Sánchez (2007).

² Juan Mayorga (Madrid, 1965), Premio Nacional de Literatura Dramática nel 2013, è considerato uno dei drammaturghi più rappresentativi della sua generazione ed uno dei più conosciuti all'estero. Tra le sue molte opere, ricordiamo *Animales nocturnos* (2003), sul tema dell'immigrazione, e *Hamelin* (2005), sul tema della pedofilia.

³ Angélica Liddell (Figueras, 1966), Premio Nacional de Literatura Dramática 2012, ha vinto il Leone d'Argento nel 2013, con *El año de Ricardo* (2005). Inoltre è stata artista in residenza alla Biennale nel 2016.

⁴ Le traduzioni sono mie, sulla base di una copia PDF del testo fornitami dagli autori.

⁵ La compagnia è nata a Jaén nel 1978. Nel 2010 ha vinto il Premio Nacional de Literatura Dramática.

⁶ 'L'azienda non si sbaglia mai, siamo noi a sbagliare. L'azienda è qualcosa di più grande di Lei e di migliaia di persona come Lei. La sua organizzazione è infallibile' (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, inedito).

⁷ 'Tutto ciò che inseguono, il potere, i riconoscimenti, i desideri... tutto questo li spinge gli uni contro gli altri, senza che si rendano conto di scivolare verso il baratro' (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, cit.).

⁸ 'La vecchiaia non ha vie d'uscita, non si hanno più desideri né ambizioni... La stanchezza non permette di dormire e il sonno non fa riposare... La loro vita non merita più di essere vissuta' (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, cit.).

⁹ 'Deve accettare la sua espulsione come conseguenza di un processo storico irreversibile. [...] Vada tranquillo, ha avuto fortuna, faremo un'opera di denuncia della sua situazione' (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, cit.).

¹⁰ 'Il romanticismo ormai non trasmette più al grande pubblico questo fuoco che la sua tragedia ha bisogno di esprimere. Abbiamo bisogno di qualcosa di attuale. Qualcosa di post-avanguardista, qualcosa di impattante. [...] Si immagini un grande schermo alle sue spalle, e sullo schermo una montagna dove ci sono maiali agonizzanti, squartati, sanguinanti... immagini di forte impatto! Fantastico, no? E con effetti sonori striduli, angosianti, raccapriccianti. Fantastico! Sarà una grande produzione con un cast di venti attori' (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, cit.).

¹¹ 'Escono gli impiegati e gli addetti alle autopsie e entrano i personaggi dei maiali... Dopo la fine della simulazione, arriva la fine della rappresentazione. Trasportano Martín dalla cella frigorifera all'inceneritore. Tutto è consumato' (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, cit.).

¹² Questa la motivazione: "per la ricerca di un teatro personale dove il linguaggio delle immagini raggiunge una forma universale. Per la capacità di convertire i suoi spazi scenici in spazi installativi. Perché sa convertire la videocamera in protagonista di storie teatrali. Per aver assunto il linguaggio del cinema nel mondo delle arti sceniche senza perdere i valori insiti nella materializzazione viva delle storie. Il che significa un equilibrio perfetto tra ciò che si mostra e come lo si mostra. Per aver ottenuto un'attenzione internazionale rapida e di successo in pochissimo tempo. Per il senso, lo sforzo e il valore che comporta scommettere oggi su una compagnia del sud Europa e mantenersi saldi nelle proprie convinzioni etiche ed estetiche" (<<http://www.labiennale.org/it/teatro/archivio/festival-43/agrupacion.html?back=true>>).

¹³ "Grazie ad un linguaggio che è il loro marchio di fabbrica (modellini, proiezioni, montaggio in tempo reale di video e volenterosi *performers*) la Agrupación Señor Serrano presenta un western teatrale in cui la realtà e le sue copie si mescolano e crea un ritratto spietatamente pop del decennio successivo all'11 settembre e che ha aperto il XXI secolo" (<<http://www.srserrano.com/es/a-house-in-asia/>>).

¹⁴ "All'interno dell'operazione Neptune Spear, l'esercito degli Stati Uniti scelse il nome del capo degli Apache per riferirsi a OBL durante l'intervento militare. Questo fatto è molto più di un aneddoto dato che riflette una dinamica mentale che guida il braccio armato e mediatico degli USA: la dinamica indiani-cowboy. Per questo motivo, in *A house in Asia* questa linea argomentativa è interpretata proprio da indiani e cowboy e raccontata a mo di western" (consultabile a questo indirizzo: <<http://www.teatroabadia.com/es/uploads/documentos/ahia-esp.pdf>>).

¹⁵ 'Ripeti e ripeti, ripeti tutto daccapo, e poi ripeti di nuovo, ancora e ancora. Una volta dopo l'altra. Siamo solo imperfetti riflessi l'uno dell'altro, e ci uccidiamo l'un l'altro' (Agrupación Señor Serrano, *A house in Asia*, inedito). Tutte le citazioni sono ricavate dalla registrazione di una messinscena avvenuta il 9 luglio 2014, al Festival Grec di Barcellona.

¹⁶ 'Un film è un film. Se vuoi prendere la vita sul serio, passa al teatro. Cerca una compagnia di scrittori presumibilmente in gamba, quei tizi che credono di essere essenzialmente artisti, quando in realtà tutto ciò a cui aspirano è rimorchiare tutte le ragazze della sala e fare festa fino a tardi. Quel tipo di persone sulla quarantina che giocano ancora con i modellini e ottengono introiti ridicoli' (Agrupación Señor Serrano, *A house in Asia*, cit.).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- AA.VV. (2014), "Teatro in Spagna oggi", *Hystrio*, 4: 29-56.
- Agrupación Señor Serrano, *A house in Asia*, inedito.
- Baudrillard, Jean (2002), "El espíritu del terrorismo", *Fractal* 24/VII: 53-57 (<<http://www.mxfractal.org/F24baudrillard.html>>).
- Calonge, Eusebio, La Zaranda, *El régimen del pienso*, inedito.
- Fanjul, Sergio (2016), "La actualidad sube a la escena", *El País*, 22/06/16 [16/02/2018], <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/06/18/madrid/1466209194_753895.html>.
- Kermode, Frank (2004), *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni.
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, London and New York, Routledge.
- Monti, Silvia; Bellomi, Paola ed. (2012), *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Sánchez, José A. (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros.
- Wessendorf, Markus (2006), "Culture of Fear: Uncomfortable Transactions between Performance, Theatre and Terrorism", *International Journal of Humanities*, 3/3: 217-28.

FRANCESCO GIUSTI

*Il cerchio che non chiude:
forme della temporalità nella poesia contemporanea*

1. Una fine che non si compie

La poesia lirica, come genere letterario, ha sempre avuto un rapporto piuttosto problematico con la “fine”; le dinamiche del rapporto, però, possono assumere forme diverse nel corso dei secoli. L’interesse qui non è rivolto tanto alla fine come tema dei versi, quanto alla modalità discorsiva della lirica, cercando di rilevare possibili mutamenti in alcuni testi composti dopo il 1945. Per discuterne, in ogni caso, è necessario distinguere preliminarmente tra due accezioni in cui è possibile intendere la parola fine: come “conclusione” di un’operazione e come “compiutezza” dell’opera. In quanto “artefatto” disponibile per la ripetizione – su questa dimensione, che riprende da Greene (1991), insiste Jonathan Culler nella sua recente proposta di una teoria della lirica in prospettiva tran-storica (2015) – il testo deve giungere a una conclusione, cioè a un certo punto l’opera deve sottrarsi al divenire. Non è affatto scontato, però, che raggiunga anche una sua compiutezza, la perfetta realizzazione delle istanze che l’hanno generata e la risoluzione definitiva delle sue tensioni interne.

A partire dal celebre saggio di Frank Kermode, il problema della *closure* narrativa ha suscitato un notevole interesse in quanto legata alla costruzione di una temporalità chiusa in cui gli eventi avvengono e la storia si organizza linearmente tra un punto d'inizio e un momento finale (1966). Nella poesia, invece, la complessa tessitura di temporalità multiple rende difficile collocare l'evento del testo o gli eventi in esso riportati tra il tic e il toc di una scansione cronologica unitaria e lineare, e resta piuttosto problematico anche definire cosa si intenda per fine¹. Nella nota formulazione di I. A. Richards – “una poesia comincia creando un problema linguistico la cui soluzione attraverso il linguaggio costituirà il raggiungimento della sua fine” (1963: 168, trad. mia) – il singolo testo sembra pervenire a una risoluzione interna (*end* come la fine e come il fine) con una certa autonomia rispetto al suo esterno. Nello studio di Barbara Herrnstein Smith, il senso di *closure* “è una funzione della percezione di una struttura” e produce dinamicamente, nel lettore, un effetto di “completezza”, “integrità” e “stabilità” (1968: 4, trad. mia). Tale chiusura non è necessariamente il punto finale di una sequenza temporale, quanto “un punto di stabilità che è determinato da, oppure soddisfa, i principi strutturali formali e tematici della poesia” (Smith 1968: 35, trad. mia). Questo punto “permette al lettore di essere soddisfatto della mancanza di una prosecuzione o, detto altrimenti, crea nel lettore l'aspettativa di niente”; da questa posizione gli elementi precedenti e le relazioni che li legano possono essere retrospettivamente percepiti come “parte di un progetto significativo” (Smith 1968: 36, trad. mia). Timothy Bahti, invece, sembra voler minare l'idea per farne una soglia che talvolta può riportare al principio: “Le poesie liriche iniziano e finiscono, ma con la loro fine hanno rovesciato la fine nel suo opposto, una non-fine” (1996: 13, trad. mia; cfr. Bahti 1990). Il problema resta perciò aperto nella sovrapposizione di una temporalità metrico-ritmica, che crea un posizio-

namento del lettore tra memoria e aspettative, una temporalità del contenuto, spesso colta in una crisi tra il presente dell'enunciazione e varie forme di *recollection* (cfr. Giusti 2016: 170-189 e 2017), e una temporalità della lettura, che sembra richiedere la ripetizione dell'artefatto verbale e del gesto che presenta.

In un saggio intitolato *La fine del poema* e raccolto in seguito in *Categorie italiane*, Giorgio Agamben osserva in termini più radicali:

Come se il poema, in quanto struttura formale, non potesse, non dovesse finire, come se la possibilità della fine gli fosse radicalmente sottratta, poiché essa implicherebbe quell'impossibile poetico che è la coincidenza esatta del suono e del senso. Nel punto in cui il suono sta per rovinare nell'abisso del senso, il poema cerca scampo sospendendo, per così dire, la propria fine in una dichiarazione di stato di emergenza poetica (1996: 117).

Agamben arriva a questa considerazione trattando della poesia di Baudelaire, ma il breve saggio fa della non coincidenza tra piano semantico e piano semiotico, che impedisce al testo di compiersi, un tratto generale della poesia². Si vuole qui conservare l'idea dell'incompiutezza come carattere strutturale della lirica per concentrarsi però non tanto sull'opposizione tracciata da Agamben, quanto sul carattere fallimentare del processo conoscitivo e creativo che il testo affronta al suo interno. Questa impostazione del problema permetterà di offrire delle osservazioni sul carattere aperto della lirica e sui possibili cambiamenti storici interni alle strategie testuali e alle strutture epistemologiche che vi sono sottese.

2. La traiettoria dell'immaginazione

Per cogliere lo spostamento della posizione da cui si parla all'interno del testo, è utile tornare a una celebre poesia per ipo-

tizzare un potenziale modello del progetto cognitivo della lirica moderna nella sua prima fase romantica. Si tratta di "Ode on a Grecian Urn" (1819) di John Keats. In quest'ode il soggetto seleziona un oggetto preciso come polo verso cui si muove il suo desiderio, un'opera d'arte creata da un qualche antico genio che Nietzsche avrebbe probabilmente definito apollinea (vv. 1-10):

Thou still unravish'd bride of quietness,
 Thou foster-child of silence and slow time,
 Sylvan historian, who canst thus express
 A flowery tale more sweetly than our rhyme:
 What leaf-fring'd legend haunt about thy shape
 Of deities or mortals, or of both,
 In Tempe or the dales of Arcady?
 What men or gods are these? What maidens loth?
 What mad pursuit? What struggle to escape?
 What pipes and timbrels? What wild ecstasy?³

In questa prima stanza un io non espresso, ma che possiamo immaginare come soggetto dell'apostrofe, si posiziona nel presente del vocativo e si rivolge all'urna definendola in vario modo: "unravish'd bride of quietness", "foster-child of silence and slow time", "Sylvan historian". L'urna è identificata come un'opera dal complesso statuto ontologico – una forma umana e divina allo stesso tempo, perfetta e silenziosa, al di fuori del tempo e della finitezza – ma quel che importa qui è che venga individuata direttamente come oggetto di percezione e conoscenza. Spinto da un qualche moto interiore, l'io, pieno di meraviglia, comincia a rappresentare verbalmente la forma che racconta di un'altra vita e di un tempo remoto. Sorge così una prima serie di domande che colloca il soggetto dalla parte della frammentazione dionisiaca. Le possibilità di comunicazione sembrano progressivamente infrangersi o, per meglio dire, si matura progressivamente una consapevolezza della loro rottu-

ra. Il soggetto non può avere comprensione immediata dell'alterità dell'urna ed è proprio nello spazio aperto da tale impossibilità che l'io può parlare e avere qualcosa da dire.

Attraverso la vista e il linguaggio il soggetto prova gradualmente a entrare nella scena scolpita rivolgendosi al suonatore che vi è raffigurato⁴: un tentativo dell'uomo-nel-tempo di accedere a una scena-senza-tempo, dove il desiderio può restare per sempre sospeso nell'attesa perché sottratto alla temporalità lineare che porta a compimento i processi. Ma le forme immortali dell'arte non sembrano avere contatti con il mondo delle passioni umane e non dischiudono le loro verità all'osservatore appassionato. L'urna, infatti, resta chiusa nel suo segreto. L'io può soltanto tentare di penetrarlo formulando ripetutamente domande che aprono spazi di possibilità all'immaginazione, ma sono condannate a restare prive di risposta. Davanti a tale impenetrabilità, la conoscenza si limita all'interrogazione. O, più precisamente, si tenta di includere una risposta nella stessa formulazione delle domande: una costruzione retorica che permette di proporre immaginari significati senza imporli all'oggetto osservato.

Ma la "silent form" infrange il pensiero umano. Lo sforzo cognitivo, nell'ultima stanza, è costretto ad arrestarsi (vv. 41-50):

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty," - that is all
Ye know on earth, and all ye need to know⁵.

Quando il tempo della poesia – che è il ciclo vitale dell'io – si è concluso, la “Attic shape” è ancora lì, e lo sarà per sempre, a ricordare che “Beauty is truth, truth beauty”. La sola verità a disposizione dell'essere umano è nella bellezza; si ferma al rapporto con la superficie visibile degli oggetti⁶. L'opera si conclude, certo, ma non si compie pienamente. L'ode è un tentativo fallito di composizione circolare che non riesce a chiudere il suo cerchio. Si apre, nella prima stanza, con una “unravish'd bride” che attrae lo sguardo, un oggetto di desiderio visivo che, potenzialmente, potrebbe ancora essere posseduto⁷. Se al principio la “Sylvan historian” sembra poter ancora “express / A flowery tale more sweetly than our rhyme” (v. 3-4), nell'ultima stanza diventa una forma indubbiamente bella, ma muta. L'urna rimane inviolata e si rivela una “Cold Pastoral” che l'amore umano non riesce a riportare alla vita. Alla fine il pensiero giunge al suo fallimento. L'apostrofe iniziale apre una distanza tra il soggetto e l'oggetto in cui il desiderio può esercitarsi, ma nell'apostrofe finale lo spazio non si è minimamente ridotto e il desiderio arriva a una rassegnata constatazione della sua frustrazione. Se l'ode vuole offrirsi come artefatto analogo all'urna, deve accettare anche per sé l'impossibilità di penetrarne il senso – come le iniziali fanciulle riluttanti si sottraggono al “mad pursuit” -, la sospensione della tensione nell'incompiutezza e la necessità di un lettore che provi comunque a riportarla in vita, a compiere l'opera.

È significativo che, per spiegare il finale dell'ode, Smith deve supporre che, alla fine, “l'esperienza immaginativa evocata dall'urna era così attenuata che l'inevitabile ritorno alla *realtà* era la sola progressione possibile” (1968: 231, trad. mia). Deve quindi affidarsi a ragioni che non sono propriamente strutturali, ma alla temporalità del poeta e dei suoi processi mentali, altrimenti la sentenza gnomica resterebbe per lei un finale piuttosto bizzarro. Il testo, infatti, è analizzato nel paragrafo intitolato

"Failures of Closure", perché, secondo la studiosa, gli ultimi cinque versi hanno una "relazione tenue e forse spuria con la struttura dell'ode" e la conclusione epigrammatica "trasmette effetti espressivi che potrebbero essere sentiti come incongrui in una tale poesia" (1968: 232, trad. mia). Smith considera anche la possibilità che le parole dell'urna possano "rispecchiare un'idea giustificata dallo sviluppo tematico dell'ode", ma ribadisce che una chiusura debole sarebbe stata preferibile a una conclusione autoritaria non giustificata; l'idea, in fondo, era già implicita "nella struttura della poesia" (1968: 232, trad. mia). Eppure, dandole voce, la poesia conferma proprio quel che l'urna afferma: nell'impossibilità di penetrare l'oggetto, esso si può almeno far parlare nell'immaginazione, chiudendo così lo spazio dialogico aperto dall'apostrofe. L'asserzione finale illumina una lettura retrospettiva del testo o, più precisamente, chiede una rilettura dell'opera: è da questo posizionamento nell'umano che l'io inaugura il testo per poi tentare di superarlo. Si tratta forse di una forma di quella circolarità che Bahti (1996) individua a più riprese nelle modalità di lettura che la lirica spesso richiede e che impediscono una lettura compiuta e definitiva.

Sebbene il processo cognitivo non si compia, però, il soggetto non si ritrova alla fine nella medesima posizione in cui era al principio del suo tentativo. Il punto finale non coincide con quello iniziale e il cerchio non sembra affatto chiudersi. Qualcosa accade nel mentre, per il soggetto come per il lettore. Se non si arriva a sapere molto di più dell'urna, si matura però una consapevolezza dello stesso processo cognitivo, delle sue modalità operative, sintetizzata proprio nella massima "Bellezza è verità, verità bellezza". In questo modo l'io riconosce quali siano le possibilità e i limiti dell'immaginazione – lo spazio della sua creazione – e indica questo residuo potere come propriamente umano: una potente facoltà di mediazione con l'oggetto che resta di per sé impenetrabile. La conoscenza, per riprende-

re una riflessione dell'epistemologo Georges Canguilhem, non può produrre niente autonomamente: "quando decidiamo di procedere e lo facciamo, la conoscenza può soltanto connettere il punto d'arrivo al punto d'inizio. Ma agire, in senso proprio, è aprirci una strada che non esisteva prima delle nostre tracce" (1938, trad. mia). È quel che sembra accadere nell'ode: la conoscenza, arrivando alla fine del processo creativo, connette la conclusione al principio e meditando sulla loro non-coincidenza può pervenire alla dichiarazione sulla bellezza.

3. *Le tracce del reale*

Cosa succede al processo cognitivo delineato all'interno di "Ode on a Grecian Urn" quando si arriva alla poesia del secondo Novecento? Per indagare i possibili mutamenti si possono osservare i testi di due poeti che, per quanto stilisticamente molto diversi, presentano delle affinità rilevanti: Wallace Stevens ed Eugenio Montale. Alla fine della stagione modernista, di cui sono stati entrambi grandi protagonisti, Stevens e Montale condividono alcune posizioni: la fine di ogni possibile spiegazione metafisica che possa conferire un senso all'esistenza; la ricerca, quindi, di una forma di sopravvivenza nell'immanente; la ricerca di una poesia che sia più vicina alle cose del mondo e all'esperienza della realtà; un'idea di poesia, perciò, non come strumento per il conseguimento e la comunicazione di verità, bensì come una pratica costante che non matura conoscenze sulla realtà ma è parte della realtà.

In *Auroras of Autumn* (1950) si trova una breve poesia intitolata "Beginnings" e, sebbene il titolo faccia pensare al rovescio del tema della conclusione, si osserva subito la tendenza di Stevens a vedere il principio e la fine come due momenti coincidenti (Woodland 2005: 134-168; Mazur 2005: 61-87):

So summer comes in the end to these few stains
And the rust and rot of the door through which she went.
The house is empty. But here is where she sat
To comb her dewy hair, a touchless light,
Perplexed by its darker iridescences.
This was the glass in which she used to look
At the moment's being, without history,
The self of summer perfectly perceived,
And feel its country gayety and smile
And be surprised and tremble, hand and lip.
This is the chair from which she gathered up
Her dress, the carefulest, commodious wave
Invoven by a weaver to twelve bells...
The dress is lying, cast-off, on the floor.
Now, the first tutoyers of tragedy
Speak softly, to begin with, in the eaves.⁸

Il testo non fornisce tanto una riflessione sul lavoro poetico – una modalità molto presente in Stevens, si pensi solo a “Of Modern Poetry” (in *Parts of a World*, 1942)⁹ – quanto una sua incarnazione. Oggetto della poesia è una figura femminile andata via con l'estate, ma non si tenta di coglierla nella sua presenza, bensì si cerca nelle sue tracce autunnali, negli oggetti materiali che portano memorie di lei: la porta da cui è uscita, coperta da macchie di ruggine e di marcio, la casa che abitava, lo specchio in cui si rimirava, la sedia e la sua stessa veste. Non c'è volontà di rendere nuovamente presente nell'immagine poetica la donna o la passata stagione, ma un gusto per la sua ricerca nell'autunno che è sia periodo dell'anno sia stagione della vita¹⁰. Il poeta non può essere davvero nella pienezza dell'estate, un tema caro a Stevens, anche se il desiderio di esserlo sembra sotteso all'intera raccolta.

La questione più interessante, qui, non è tanto la sparizione dell'evento come possibilità di rivelazione e neppure lo spostamento dell'attenzione dall'ideale al reale, quell'estate che pure conserva tratti di idealità come l'essere senza storia, il percepire se stessa alla perfezione, la gioia silvestre che promana, ma piuttosto che il principio a cui Keats giungeva alla fine della sua ode diventi in Stevens il principio ormai interiorizzato da cui muove la poesia. Pur sapendo fin dal principio che un senso trascendente non c'è e, se pure ci fosse, certamente non si rivelerebbe in alcun evento, il poeta non può fare a meno di portare avanti il suo esercizio dell'immaginazione. L'operazione si dà anche con la consapevolezza ormai (storicamente) maturata del suo carattere fallimentare. La poesia allora si cerca nella realtà: in Stevens l'esercizio dell'immaginazione poetica e la realtà che possiamo esperire coincidono, come recita il titolo di una delle sue poesie più famose "The World as Meditation" (in *The Rock*, 1954). La poesia inizia nella consapevolezza di parlare già dopo la fine. Tuttavia, anche così, la poesia continua a concludersi senza compiersi, perché non ha più un oggetto esterno a cui corrispondere, da comprendere nella rappresentazione; ne restano solo le tracce e sono queste a diventare il reale dei versi. L'ultimo distico rileva, nel presente, una possibilità per la voce: "I primi tutoyer della tragedia / Ora parlano piano, dapprima, nelle gronde" (vv. 15-16). I primi testimoni della fine dell'estate – i *tutoyer*, coloro che si rivolgono dando del tu e in cui si può vedere un riferimento alla forma apostrofica dell'ode o dell'elegia – possono adesso cominciare a parlare: l'inizio della parola, si può dedurre, è nella fine della pienezza (cfr. Lensing 2001: 22-24).

È noto l'ironico antistoricismo del tardo Montale, poeticamente sintetizzato in "La storia" (in *Satura*, 1971), un rifiuto rivolto a tutte le filosofie che vedono nella storia una forma di progresso teleologico verso un "grande show finalistico": la religione, lo storicismo idealista e il marxismo (Montale 1996:

1703 e 1712)¹¹. Il tempo non ha un'Alfa e un'Omega ("A un gesuita moderno") e gli eventi non si dispongono affatto in "una catena / di anelli ininterrotta" ("La storia I", vv. 2-3); viviamo piuttosto in una temporalità dispersa, priva di apocalissi conclusive e giudizi finali ("Götterdämmerung", in Montale 2009: 100-101, 88-89, 105). In queste condizioni collassa l'illusione di attingere per uno sforzo dell'immaginazione a un evento dell'oggetto, a una rivelazione fuori dal tempo. Resta la timida attesa di un casuale incepparsi dello svolgimento consueto delle cose che possa aprire un pertugio verso un fuori, ma questo torna quasi esclusivamente nelle forme del ricordo, dove non c'è neppure la certezza del passato accadimento ("Auf Wiedersehen", in Montale 2009: 175), soltanto la conservazione di una sua traccia nella memoria personale. Allora la poesia si fa per lo più momento satirico-critico nell'attualità: il mondo è assorbito nella mente nelle forme della riflessione, della dichiarazione, della contrapposizione individuale al "si dice" o "si pensa" dei vari discorsi in circolazione. L'andamento dei testi si lega a costruzioni interne al linguaggio più che tentare di approssimarsi a una realtà esterna: strutture anaforiche, contrapposizioni logiche, associazioni foniche, giochi pseudoetimologici.

Spesso, quando si fa riferimento a un evento esterno, questo è già racchiuso e ripetuto nella memoria. Esempio è il caso di "Il lago di Annecy", raccolto in *Diario del '71 e del '72* (1973), il volume di versi successivo a *Satura*:

Non so perché il mio ricordo ti lega
al lago di Annecy
che visitai qualche anno prima della tua morte.
Ma allora non ti ricordai, ero giovane
e mi credevo padrone della mia sorte.
Perché può scattar fuori una memoria
così insabbiata non lo so; tu stessa
m'hai certo seppellito e non l'hai saputo.

Ora risorgi viva e non ci sei. Potevo
chiedere allora del tuo pensionato,
vedere uscirne le fanciulle in fila,
trovare un tuo pensiero di quando eri
viva e non l'ho pensato. Ora ch'è inutile
mi basta la fotografia del lago (2010: 110-114).

Le venture dell'io dipendono dalla scomparsa del tu: "della mia sorte" (v. 5) riprende in rima "della tua morte" (v. 3). La poesia si apre con il ricordo o, più precisamente, con un'associazione di memorie al presente che non trova giustificazione immediata: soltanto oggi il tu, che più tardi si rivelerà essere una donna, si lega al lago di Annecy. L'io cosciente non è padrone delle operazioni della propria memoria, non si dà un atto volontario di *recollection* dell'esperienza passata. Durante l'effettiva visita ad Annecy, l'io non aveva pensato a lei, a quel tempo non c'era spazio per i ricordi, si potevano ancora avere esperienze. La donna torna nella mente dell'anziano attraverso una connessione che evidenzia un atto mancato: il non aver dato alla memoria di lei un luogo concreto quando avrebbe potuto farlo. Adesso la donna ricompare d'improvviso attraverso un ulteriore grado di mediazione: una fotografia del lago. È quest'immagine, si scopre alla fine, a suscitare l'associazione che apre il testo.

Non si tenta di riportare la donna al cospetto dell'io, sia pure nello spazio dei versi; non ci si rivolge al tu invocandone la presenza, ma solo per stabilire una comunicazione ora impossibile sia nello spazio sia nel tempo. Se la donna non era lì al momento della visita avvenuta tanti anni prima, adesso è anche scomparsa. La fotografia è tutto ciò che resta, non soltanto di lei, ma della possibilità di azione nel reale. La poesia si risolve nella testimonianza dell'occasionale memoria involontaria, costruita su una serie di impossibilità e di reciproche mancanze ora come allora: "Non so" (v. 1), "non ti ricordai" (v. 4), "non lo so" (v. 7),

“non l’hai saputo” (v. 8), “non ci sei” (v. 9), “non l’ho pensato” (v. 13), “ora ch’è inutile” (v. 13). Nella sua apparente semplicità, il breve testo spalanca lontananze tra la donna e un soggetto vittima dei suoi processi mentali (De Rosa 1996: 140). L’io, mai del tutto presente a se stesso, non si costruisce neppure adesso nel tentativo di superare o almeno ridurre la distanza, ma se ne fa osservatore esterno e inerme. La rassegnata chiusa del testo si limita a ribadire l’inutilità di qualsiasi azione nel presente; il supporto visivo di memorie è sufficiente all’io (Ricci 2005: 114).

In “Beginnings” Stevens tenta di compiere il gesto che aveva proposto in “Of Modern Poetry” come possibilità per “The poem of the mind in the act of finding / What will suffice” (vv. 1-2): una delle soddisfazioni che la poesia poteva cercare era fin da allora nella “woman / combing” (vv. 27-28, in Stevens 1997: 218-219) che si ritrova ai versi 3-4 di “Beginnings”¹². Montale, in “Il lago di Annecy”, da un lato riprende meccanismi memoriali vicini al modello luttuoso degli *Xenia* per la moglie Mosca che costituiscono le prime due sezioni di *Satura*, dall’altro non si discosta dall’andamento generale inaugurato proprio da *Satura* e rafforzatosi nel *Diario*: la singole poesie come modeste osservazioni aneddotiche proprie della quotidianità in cui si collocano. Più che costituire forme autonome e risolte in se stesse nella cui traiettoria interna l’io si iscrive ed esaurisce le sue funzioni, le due poesie mostrano il loro far parte di una pratica di scrittura più ampia, come serie di gesti minimi e reiterabili, e l’occasionalità opaca del singolo testo chiarisce le tensioni che la animano soltanto nella dimensione più ampia della sequenza, del libro o di più libri, nelle risonanze che si producono nel ripetersi dell’operazione (cfr. Hines 1976: 222-223)¹³.

4. Asincronie dell’Io

Tornando al posizionamento dell’io rispetto al ciclo stagionale visto in Stevens, è interessante il caso di “To Autumn” (in

The House on Marshland, 1975) di Louise Glück, in cui si rileva la discordanza tra io, natura e poesia:

Morning quivers in the thorns; above the budded snowdrops
 caked with dew like little virgins, the azalea bush
 ejects its first leaves, and it is spring again.
 The willow waits its turn, the coast
 is coated with a faint green fuzz, anticipating
 mold. Only I
 do not collaborate, having
 flowered earlier. I am no longer young. What
 of it? Summer approaches, and the long
 decaying days of autumn when I shall begin
 the great poems of my middle period (1995: 72)¹⁴.

Nel confronto con “To Autumn” di Keats e con un certo Romanticismo, il testo rileva la separazione tra il mondo immanente e la parola di un corpo che invecchia. La rappresentazione, scrive Daniel Morris, è “un’immagine residua che, come l’io spera, possa compensare per l’inquietante materiale che ispira le sue poesie sulla nascita, l’invecchiamento, la maternità e la sessualità, ma che è anche associato con l’esilio dal mondo reale del puro essere” (2006: 165, trad. mia). Se Keats suggeriva di non pensare alle canzoni primaverili e invocava una musica propria dei piaceri autunnali, Glück sottolinea la scissione del suo individuale corpo fisico dalla ciclicità naturale: “Only I / do not collaborate, having / flowered earlier” (vv. 6-8). Non può “collaborare” alla rinascita primaverile perché la sua primavera c’è già stata e non è ripetibile. La risposta, però, è un’intenzione affidata proprio a quella ciclicità: dopo la primavera verrà l’estate e, dopo di essa, l’autunno, quando potrà comporre le “grandi poesie” del suo “periodo di mezzo”. L’allusione ironica è alla prassi della critica letteraria di suddividere le stagioni creative di un autore: nel suo *middle period*, tra il settembre del 1818

e il settembre del 1919, Keats compose le sue grandi odi, tra cui proprio "To Autumn". La scansione cronologica, quindi, potrà essere riconosciuta solo a posteriori e da parte di qualcun altro.

L'esuberanza linguistica e sensuale della prima parte della poesia sembra suggerire verbalmente la vivacità del rinnovamento primaverile con modalità piuttosto tradizionali; l'io però, al centro del testo, si sottrae recisamente alla partecipazione per rimandare una coincidenza tra soggetto, poesia e stagione alla fase di decadimento propria delle giornate autunnali che arriveranno. Per Morris la poesia dovrà "compensare la deprivazione dell'esperienza" e cita un'osservazione di Suzanne Matson: "l'io si rivolge a processi naturali [...] ma mostra come il tempo e l'arte l'abbiano resa immune a essi. [...] Da questa prospettiva il delicato equilibrio della primavera pre-caduta non deve essere invidiato, perché l'incombente perdita che la rende bella crea anche un tumulto da sopportare. [...] Sembra che l'autunno sia benvenuto per ristabilire la privacy e l'intimità necessarie per l'arte" (Morris 2006: 165-166, trad. mia)¹⁵. Ma l'io sembra sottrarsi al testo, collocarsi fuori dalla produzione verbale dei primi cinque versi e solo in quanto istanza esterna sembra poter rispondere alla domanda "What / of it?" (vv. 8-9). Si presenta un problema opposto e simmetrico a quello di "Ode on a Grecian Urn": non è lo sforzo linguistico-immaginario a non coincidere con l'oggetto, ma è l'io che non coincide con tale sforzo. La soluzione futura, velata d'ironia, offerta alla fine del testo sembra prodursi non come conseguenza di quello sforzo, ma piuttosto di una presa di posizione dell'io che non si riconosce nella tradizionale fioritura verbale della poesia.

In "And Ut pictura poesis Is Her Name" (in *Houseboat Days*, 1977) John Ashbery offre a un non identificato "tu" una riflessione sul fare poesia nei nuovi tempi, un gesto simile a quello compiuto da Stevens in "Of Modern Poetry", ma in cui la posizione dell'io si mostra ancor più problematica:

You can't say it that way any more.
 Bothered about beauty you have to
 Come out into the open, into a clearing,
 And rest. Certainly whatever funny happens to you
 Is OK. To demand more than this would be strange
 Of you, you who have so many lovers,
 People who look up to you and are willing
 To do things for you, but you think
 It's not right, that if they really knew you . . .
 So much for self-analysis. Now,
 About what to put in your poem-painting:
 Flowers are always nice, particularly delphinium.
 Names of boys you once knew and their sleds,
 Skyrockets are good—do they still exist?
 There are a lot of other things of the same quality
 As those I've mentioned. Now one must
 Find a few important words, and a lot of low-keyed,
 Dull-sounding ones. She approached me
 About buying her desk. Suddenly the street was
 Bananas and the clangor of Japanese instruments.
 Humdrum testaments were scattered around. His head
 Locked into mine. We were a seesaw. Something
 Ought to be written about how this affects
 You when you write poetry:
 The extreme austerity of an almost empty mind
 Colliding with the lush, Rousseau-like foliage of its desire
 to communicate
 Something between breaths, if only for the sake
 Of others and their desire to understand you and desert you
 For other centers of communication, so that understanding
 May begin, and in doing so be undone (2008: 519-520)¹⁶.

L'affermazione del primo verso, "Non puoi più dirlo in quel modo", sembra essere un commento sul titolo stesso della poesia. Cosa non si può più dire in quel modo? Non si può più prestar fede all'asserzione oraziana? È ormai impossibile fare della

poesia una fedele rappresentazione? La poesia non può più incarnare la presenza o almeno un tentativo di presentificazione? O, forse, non si può continuare a rappresentare al femminile o nelle tradizionali forme liriche? In ogni caso, la poesia prosegue non rappresentando un oggetto, ma offrendo suggerimenti su come scrivere poesia. Secondo Gillian White, Ashbery “mostra quanto le convenzioni dell’espressione di sé siano esaurite, nevrotiche, eppure quasi inevitabili – una maschera discorsiva che la poesia non può fare a meno di indossare” (2014: 240-241, trad. mia). Eppure quel che risulta in questa riflessione sul fare poetico è che il testo non cerca di incarnare la poesia da scriversi e l’amante-poeta è dislocato in un tu (che sia Ashbery stesso o qualcun altro poco importa) esterno alla voce del testo o di chi prende voce in esso. Rispetto al modello di “Ode on a Grecian Urn”, in cui il soggetto keatsiano è interessato a produrre una bellezza equivalente all’urna, qui non si tenta di rievocare in forma verbale le meraviglie della persona desiderata.

Si può leggere un tentativo di tale poesia dalla seconda metà del verso 18, “She approached me...”, fino a “We were a see-saw” al verso 22 (Altieri 2006: 209-212), ma sembra non si eviti una certa ironia. Nei versi successivi, secondo Gerald L. Burns, Ashbery cerca di formulare quel che è la poesia, cioè “una sorta di contraddizione performativa”; “La poesia non è un oggetto; è un evento – chiamatelo un evento ‘accusativo’ invece che ‘dichiarativo’, un puro rivolgersi a un altro che è una condizione necessaria, se non sufficiente, della comprensione, poiché ciò di cui è mancante è un messaggio o [...] ciò che contiene è qualcosa perduto nella traduzione, o nell’assoluto eccesso del linguaggio” (2006: 31, trad. mia). La comprensione nasce dall’incontro fisico, ma nel linguaggio la particolarità del “desire to communicate / Something between breaths” (v. 26) della mente intenta a scrivere è perduta; il punto in cui inizia è già il principio del suo disfarsi, “so that understanding / May begin,

and in doing so be undone" (vv. 29-30). Così termina la poesia, lasciando un'incertezza: la comprensione è l'oggetto, il testo stesso, il suo fine o la sua lettura? Il pieno trasferimento della presente singolarità dell'incontro sembra essere impossibile nella sua pienezza. Quel che la poesia può tentare di incarnare è il desiderio sotteso al linguaggio tra l'incontro e l'abbandono: "their desire to understand you and desert you" (v. 28). Il fugace *kairós*, che nasce nel momento reale dell'incontro per rientrare poi nella mera successione degli eventi, non è cristallizzato nella poesia a partire dalla realtà del *chrónos*; piuttosto la poesia – come costruzione nel tempo – deve affidarsi ai suoi effetti per mostrarne almeno una traccia del desiderio concentrato nel *seesaw* – l'oscillante altalena del vedere e non vedere, ma essere visti, che stabilisce un "noi" – su colui che scrive la poesia ed è costretto quindi a porsi al di fuori di quel "noi".

5. Un gesto ripetibile

Nell'ultima sezione del suo studio Smith rileva, nella poesia e nell'arte moderna, una tendenza verso l'*anti-closure*, la chiusura debole, l'anti-teleologia e, in ultima analisi, verso una *anti-structure* (1968: 234-260). Eppure sembra che per Smith sia più un'aspirazione che un'effettiva realizzazione nei testi, che conservano forme di separazione dal discorso ordinario che non rendono la poesia radicalmente diversa dalle sue incarnazioni precedenti. Un'osservazione della studiosa è però rilevante qui:

[...] una delle funzioni o degli effetti della forma poetica è di incorniciare [*frame*] l'enunciato poetico: per mantenere la sua identità come distinta da quella del discorso ordinario, per tracciare una linea che la racchiuda, in altre parole, che segni il confine tra "arte" e "realtà". Ora, è chiaro che nella misura in cui l'appropriatezza di quella linea di confine è messa in questione, così lo sarà l'appropriatezza dei suoi effetti di chiusura (1968: 238, trad. mia).

È proprio questa demarcazione a perdere nettezza nei testi presi in considerazione, non solo per un indebolirsi della chiusura formale e tematica dei testi. Episodi più sperimentali di poesia come *objet trouvé*, come testo prodotto da computer o come frammento del discorso quotidiano, espongono, in direzione opposta, proprio la labilità di tale delimitazione.

Nel modello ideale stabilito al principio, "Ode on a Grecian Urn", la poesia si presenta come incarnazione dello sforzo immaginativo di comprendere nel linguaggio un oggetto evocato come esterno ad esso. Pur ammettendone i limiti, si riconosce la potenza dell'immaginazione umana. Pertanto la poesia è al contempo lo spazio circoscritto, lo strumento e il risultato di uno sforzo cognitivo che percorre il suo arco per ripiegarsi maturando riflessioni sulla sua stessa operazione. Nei testi successivi il distacco pare attenuarsi e le singole poesie si presentano come momenti di un discorso più ampio, privo di ambizioni conclusive al suo interno. La poesia perde, in parte, di integrità, stabilità e completezza, nella misura in cui decresce il suo grado di separazione da una realtà più vasta, in cui si colloca come una pratica tra altre pratiche. Per questa ragione la poesia sembra diventare ripetibile non soltanto nella circolarità del testo e nelle successive letture, ma anche nella potenziale serialità della sua produzione. Si pensi alla domanda con cui Robert Lowell apre l'"Epilogue" al volume *Day by Day* (1977): "Those blessed structures, plot and rhyme – / why are they no help to me now / I want to make / something imagined, not recalled?" (2003: 838)¹⁷. Quesito non troppo lontano, forse, dalla raccomandazione di "fare / un bel falò di tutto che riguardi / la mia vita, i miei fatti i miei nonfatti" (*Per finire*, vv. 3-5, in Montale 2010: 427) con cui Montale chiude il *Diario*, relativizzando l'opera di chi è partito "sempre dal vero" perché incapace di "inventare nulla"¹⁸. Come nel rifiuto di Glück di assecondare una stagione che non è quella dell'io, la vita si fa prossima a una poesia che

non vuole o non sa distaccarsi dalla realtà per trasfigurarla in un autonomo e concluso atto immaginativo.

Nella difficoltà di sottrarsi al flusso del reale per riflettere su un suo dettaglio identificato come significativo, di estrarre dai tempi del mondo per inscrivere l'esperienza nel processo racchiuso nel testo, gioca un ruolo critico anche una visione più problematica della temporalità nella prospettiva dello scrivere dopo la fine. È un tema ben noto, nel tardo Montale, quello della sparizione tanto del "miracolo" che dischiuda un senso quanto della Storia, della mancanza di un progresso lineare e riconoscibile. Ma questa scomparsa dall'orizzonte della credibilità non sembra esser dovuta tanto a un sottrarsi della storia in sé, quanto all'impossibilità per l'uomo di farsene protagonista. Non è tanto rilevante che esista o meno una qualche forza progressiva in azione nel tempo o un qualche dio a garanzia dell'ordine del sistema, quanto che queste ipotesi non riguardino in ogni caso l'esistenza umana. L'emersione della soggettività non si posiziona in un'attività volontaria nel presente di fronte a eventi esterni individuati, bensì è parzialmente passiva e diffusa in una rete di temporalità molteplici¹⁹. Si problematizza così l'idea stessa di presente per farne una stratificazione di passati in continuo mutamento che mette in crisi da un lato la presunta autonomia del soggetto, dall'altro l'univocità dell'interpretazione dell'oggetto.

In Stevens e Montale l'operazione creativa si attiva a partire da questa fine già accaduta. Rispetto a "Ode on a Grecian Urn", è come se la poesia avesse già consapevolezza del suo fallimento nella ricerca di un contatto diretto con l'oggetto esterno. Il cerchio che non si chiude dell'ode ha già fatto il suo primo giro negli esempi successivi: inizia già dalla coscienza del dover lavorare con delle tracce e può perciò ripetere il suo giro. In uno sforzo efrastico paragonabile a quello keatsiano, in "Self-Portrait in a Convex Mirror" (nella raccolta omonima del 1975)

Ashbery ammette un limite prossimo a quello affermato alla fine dell'ode: "But your eyes proclaim / That everything is surface. The surface is what's there / And nothing can exist except what's there" (vv. 79-81, in Ashbery 2008: 476)²⁰. L'osservazione, tuttavia, non segna il punto terminale, una cognizione acquisita alla fine del processo creativo, e il poemetto infatti prosegue per centinaia di versi (cfr. Heffernan 1993: 169-189, Rogers 1994: 65-98). L'anticipazione non impedisce la tensione: anche nella consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere una pienezza del senso, il processo si attiva e il testo si produce (cfr. Edelman 1986)²¹. Quel che conta, però, è ormai l'operazione sottesa ad esso e non l'aspettativa del suo successo. In Keats era la resistenza dell'urna a impedire la sua piena conoscenza, adesso è la sparizione del limite oggettuale a rendere impossibile l'adempimento dell'operazione. Se nell'ode c'era ancora tensione tra il voler essere un analogo dell'urna e un'incarnazione singolare del desiderio, la poesia contemporanea si muove sempre più verso il secondo polo.

Sottoposto a una memoria imprevedibile, al proliferare delle interpretazioni, alla circostanzialità delle percezioni e al fluttuare dell'attenzione, l'io non si compie mai perché il processo è (potenzialmente) infinito. Si scopre essere un punto di vista mobile e mutevole sull'esperienza più che un suo interprete esterno solidamente identificato. L'io è in una incessante operazione. In riferimento ad Ashbery, John E. Vincent osserva che la poesia, nella sua "difficoltà", non chiede al suo lettore una "penetrazione" del senso e propone invece "il piacere di un accesso incompleto" al testo; essa "tematizza e attualizza le difficoltà della parola umana, offrendo a lettori che non sanno una domanda vuota, priva di risposta sulla loro comprensione, oppure, al lettore che sa: un momento evanescente di presenza che non può propriamente essere conosciuto, ma soltanto sentito come prossimità, sfidando, per così dire, il suo non sapere,

ma *anche* il suo sapere” (2002: 11, trad. mia). Si potrebbe dire che quella difficoltà che il soggetto keatsiano scopre alla fine del suo tentativo di accesso all’urna e che ci spinge a rileggere in maniera diversa il testo, in alcune esperienze poetiche del secondo Novecento diventa il punto da cui l’io parla e il testo si offre al lettore, sottraendosi a un processo cognitivo inscritto e concluso nel testo che il lettore possa ripercorrere. Il *cerchio che non chiude* sembra costituire allora una forma plausibile della temporalità per la lirica che non insegue un percorso lineare teso ad un fine – racchiuso e organizzato tra un tic e un toc della finzione – ma accoglie fin dal principio l’errare insito nel suo sforzo.

NOTE

¹ Interessante la distinzione tra fine come “estremità materiale”, “esito logico-cronologico” e “télōs” proposta in Benzoni 2003-2004. Importanti considerazioni anche in Hult 1984.

² Per la connessione tra temporalità del testo poetico e quel che definisce “tempo messianico”, con particolare riferimento alla rima e alla struttura metrica, si veda Agamben 2000: 77-84

³ “Tu, non ancora violata sposa della quiete, / tu figlia adottiva del silenzio e della lentezza / storica silvana, che sai esprimere così / una favola fiorita più dolcemente delle nostre rime: / quale leggenda contornata di foglie pervade la tua forma di dei o mortali, o di entrambi / a Tempe o nelle valli d’Arcadia? / Quali uomini o dei sono questi? Quali fanciulle riluttanti? / Quale folle inseguimento? Quale lotta per sfuggire? / Quali flauti e quali cembali? Quale estasi selvaggia?” (Keats 1990: 288, trad. mia).

⁴ Per una differenziazione tra l’*address* a un essere umano e l’apostrofe a un oggetto inanimato cfr. Waters 2003: 1-17.

⁵ “O forma attica! Bella composizione! Riccamente elaborata / con un intreccio d’uomini e fanciulle di marmo, / con rami di foreste ed erbe calpestate; / Tu, forma silente, ci fai perdere la ragione / come fa l’eternità: Fredda Pastorale! / Quando la vecchiaia distruggerà questa generazione, / tu resterai, in mezzo a sofferenze diverse / dalle nostre, amica dell’uomo, a cui dicesti, / ‘bellezza è verità, verità bellezza’ – questo è tutto ciò / che sapete sulla terra, e tutto quel che vi occorre sapere” (Keats 1990: 289, trad. mia).

⁶ “La poesia, allora, accetta l’urna per l’immediato piacere meditativo e immaginativo che essa può dare, ma definisce fermamente i limiti della verità artistica. In ciò è pienamente coerente con tutta la grande poesia dell’ultimo periodo creativo di Keats” (Evert 1965: 319, trad. mia).

⁷ “È erroneo presumere che qui Keats stia semplicemente denigrando la sposa di carne unita all’uomo e glorificando la sposa di marmo unita alla quiete. Egli avrebbe potuto ottenere quel semplice effetto più abilmente con qualche altra immagine piuttosto che l’ambivalente sposa non violata, che comunica [...] un accenno di discredito: è naturale per le spose essere possedute fisicamente [...], è innaturale per loro non esserlo” (Patterson 1968: 49-50). Anche John Jones sottolinea la dimensione sensuale paragonando l’Eva di Adamo e l’urna-sposa (1969: 176 e 220). Helen Vendler sviluppa l’idea: “la mente complessa che scrive l’urna connette immobilità e quiete alla violenza carnale alla sposa”; nella seconda stanza Keats “dà voce al motivo generativo della poesia: l’auto-esaurimento e l’auto-perpetuazione necessari del desiderio sessuale” (1983: 140-142).

⁸ “Così alla fine l’estate si riduce a queste poche macchie / Di ruggine e di marcio sulla porta da cui lei è uscita. // La casa è vuota. Ma qui è dove sedeva e si pettinava / I capelli di rugiada, una luce immacolata, // Perplesso da più scure iridescenze. / Questo era lo specchio in cui era solita mirare // L’essere dell’istante, senza storia, / Il sé dell’estate percepito alla perfezione, // E sentire la sua gioia silvestre e sorridere / E sorprendersi e tremare, mano e labbro. // Questa è la sedia da cui raccoglieva / La propria veste, il più studiato, il più ampio // Tessuto intessuto da un tessitore al suono / Di dodici campane... La veste giace a terra, // Abbandonata. I primi tutory della tragedia / Ora parlano piano, dapprima, nelle gronde” (Stevens 2014: 84-85).

⁹ A proposito del fatto che la *fiction*, nella lirica, sia spesso inscritta nel tentativo fallimentare di crearla e in una riflessione su tale gesto – una modalità di *framing* che sembra essere strutturale al discorso lirico per presentarlo come un’e-nunciazione non finzionale – è interessante l’uso che Kermode fa, in vari luoghi, delle citazioni da Stevens: non esempi di *fiction*, ma sostegno teorico al valore del crearla (1966: 155 e altrove).

¹⁰ “Il passato è affermato senza essere reso presente, così come la presenza del momento presente è soppressa” (Shaviri 1985, trad. mia).

¹¹ Cfr. le discussioni della temporalità montaliana in Graziosi 1978, Blasucci 2002 e Scaffai 2008.

¹² “La poesia della mente nell’atto di trovare / quel che sarà sufficiente”, “donna che si pettina” (trad. mia). Per un tentativo di leggere la chiusura formale del testo lirico in termini di un’etica, se non della “pienezza”, almeno della “sod-disfazione” cfr. Cole 2011.

¹³ Si pensi, per Montale, al fatto che “Il lago di Annecy” si lega ad altre poesie costituendo, per il riferimento alla medesima figura femminile e l’impiego di un sistema ricorrente di motivi, un “ciclo di Arletta” che attraversa i singoli volumi

di versi. Maria Antonietta Grignani esplora tali “occasioni diacroniche” rese particolarmente chiare “nell’attitudine autoglossatoria tardo-montaliana” che espone “la filigrana biografica, la persistenza di nuclei tematico-simbolici” in cui l’io lirico e l’io empirico non si escludono a vicenda (1987: 49).

¹⁴ “Il mattino freme nelle spine; sopra i bucanee fioriti / cosparsi di rugiada come piccole vergini, il cespuglio di azalea / protende le sue prime foglie, ed è di nuovo primavera. / Il salice attende il suo turno, la costa / è coperta di lanugine verde tenue, che anticipa / la muffa. Solo io / non collaboro, essendo / fiorita prima. Non sono più giovane. E / quindi? L’estate s’approssima, e le lunghe / giornate d’autunno in disfacimento, quando inizierò / le grandi poesie del mio periodo di mezzo” (trad. mia).

¹⁵ L’osservazione è tratta da Matson 1994. Sull’evoluzione in *Wild Iris* (1992) di tale scissione in Glück, cfr. Collins 2012.

¹⁶ “Non puoi più dirlo in quel modo. / Interessato alla bellezza devi / venir fuori all’aperto, in una radura, / e riposare. Certamente qualsiasi cosa buffa ti capiti / va bene. Chiedere di più di questo sarebbe strano / da parte tua, tu che hai così tanti amanti, / persone che ti cercano e vogliono / fare cose per te, ma tu pensi / non sia giusto, che se ti conoscessero davvero... / Basta con l’autoanalisi. Ora, / a proposito di cosa mettere nel tuo dipinto-poesia: / i fiori sono sempre belli, soprattutto il delphinium. Nomi di ragazzi che conoscevi e dei loro slittini, / i fuochi d’artificio vanno bene – esistono ancora? / Ci sono tante altre cose della stessa qualità / di quelle che ho nominato. Ora si devono / trovare alcune parole importanti e molte di basso profilo, / dal suono sordo. Lei mi avvicinò / per vendere il suo tavolo. Improvvisamente la strada era / tutta follia e fragore di strumenti giapponesi. / Monotoni testimonianze erano sparse in giro. La testa di lui / fissa nella mia. Eravamo un’altalena. Si dovrebbe / scrivere qualcosa su come questo abbia effetti / su di te quando scrivi poesia: / l’estrema austerità di una mente quasi vuota / che si scontra con il rigoglioso fogliame simil-Rousseau del suo desiderio di comunicare / qualcosa tra i respiri, anche solo per il bene / degli altri e del loro desiderio di capirti e di abbandonarti / per altri centri di comunicazione, così che la comprensione / possa iniziare e, nel farlo, disfarsi” (trad. mia).

¹⁷ “Quelle strutture, trame e rime benedette – / perché non mi sono d’aiuto adesso / che voglio fare / qualcosa d’immaginato, non ricordato?” (trad. mia). Cfr. Schweizer 1997: 163-169 e Vendler 2003: 1-17.

¹⁸ Dalla lettera a Glauco Cambon del 16 ottobre 1961, in Montale 1980: 946.

¹⁹ Osservazioni interessanti sulle concezioni della soggettività nella poesia americana post-1945 si trovano in Skillman (2016: 21 e nota 29) in cui si fa riferimento all’idea di Charles Altieri secondo cui la poesia postmoderna americana mostra “il necessario in opposizione al creativo” (Altieri 1973: 613).

²⁰ “Ma i tuoi occhi rivelano / Che tutto è superficie. La superficie è quel che c’è / E niente può esistere eccetto quel che c’è” (trad. mia).

²¹ Edelman offre osservazioni importanti anche sui titoli delle poesie di Ashbery che, come nel caso discusso, entrano a far parte del testo e non si impongono su di esso dall'esterno.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Agamben, Giorgio (1996), "La fine del poema", *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio: 113-119.
- (2000), *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Altieri, Charles (1973), "From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics", *boundary 2*, 1: 605-642.
- (2006), *The Art of Twentieth-Century. American Poetry: Modernism and After*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Ashbery, John (2008), *Collected Poems 1956-1987*, ed. Mark Ford, New York, The Library of America.
- Bahty, Timothy (1990), "End and Ending. On the Lyric Technique of Some Wallace Stevens Poems", *MLN*, 105/5: 1046-1062.
- (1996), *Ends of the Lyric: Direction and Consequence in Western Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Benzoni, Pietro (2003-2004), "Chiuse poetiche e senso della fine. Spunti per una tipologia", *Quaderns d'Italia*, 8-9: 223-248.
- Blasucci, Luigi (2002), "Percorso di un tema montaliano: il tempo", *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino: 87-111.
- Burns, Gerald L. (2006), *On the Anarchy of Poetry and Philosophy: A Guide for the Unruly*, New York, Fordham University Press.
- Canguilhem, Georges (1938), "Activité technique et creation", *Communications et Discussions de la Société toulousaine de philosophie*: 81-86.
- Cole, Rachel (2011), "Rethinking the Value of Lyric Closure: Giorgio Agamben, Wallace Stevens, and the Ethics of Satisfaction", *PMLA*, 126/2: 383-397.

- Collins, Lucy (2012), "The One Continuous Line: Louise Glück and the Necessity of Writing", *Aberration in Modern Poetry*, ed. Lucy Collins; Stephen Matterson. Jefferson-London, McFarland & Company: 110-125.
- Culler, Jonathan (2015), *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- De Rosa, Francesco (1996), "Riapparizioni di Clizia", AA. VV., *La virtù del nome, Quinto quaderno di filologia, lingua e letteratura italiana*, Verona, Università di Verona: 103-145
- Edelman, Lee (1986), "The Pose of Imposture: Ashbery's *Self-Portrait in a Convex Mirror*", *Twentieth Century Literature*, 32/1: 95-114.
- Evert, Walter H. (1965), *Aesthetics and Myth in the Poetry of Keats*, Princeton, Princeton University Press.
- Giusti, Francesco (2016), *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza*, Roma, Carocci.
- (2017), "The Lyric in Theory: A Conversation with Jonathan Culler", *Los Angeles Review of Books*, [08/02/2018], <<https://lareviewofbooks.org/article/the-lyric-in-theory-a-conversation-with-jonathan-culler/>>.
- Glück, Louise (1995), *The First Four Books of Poems: Firstborn, The House on Marshland, Descending Figure, The Triumph of Achilles*, New York, Ecco.
- Graziosi, Elisabetta (1978), *Il tempo in Montale: storia di un tema*, Firenze, La Nuova Italia.
- Greene, Roland (1991), *Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton, Princeton University Press.
- Grignani, Maria Antonietta (1987), "Occasioni diacroniche nella poesia", *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo: 49-70.
- Heffernan, James A. W. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Hines, Thomas J. (1976), *The Later Poetry of Wallace Stevens. Phenomenological Parallels with Husserl and Heidegger*, Lewisburg, Bucknell University Press.

- Hult, David F., ed. (1984), *Concepts of Closure*, New Haven, Yale University Press.
- Jones, John (1969), *John Keats's Dream of Truth*, London, Barnes and Noble.
- Keats, John (1990), *John Keats*, ed. Elizabeth Cook, Oxford, Oxford University Press.
- Kermode, Frank (1966), *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press.
- Lensing, George S. (2001), *Wallace Stevens and the Seasons*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- Lowell, Robert (2003), *Collected Poems*, ed. Frank Bidard, David Gewanter, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Matson, Suzanne (1994), "Without Relation: Family and Freedom in the Poetry of Louise Glück", *The Mid-American Review*, 14/2: 88-109.
- Mazur, Krystyna (2005), *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*, New York-London, Routledge.
- Montale, Eugenio (1980), *L'opera in versi*, ed. Rosanna Bettarini, Gianfranco Contini, Torino Einaudi.
- (1996), *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, ed. Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.
- (2009), *Satura*, ed. Riccardo Castellana, Milano, Mondadori.
- (2010), *Diario del '71 e del '72*, ed. Massimo Gezzi, Milano, Mondadori.
- Morris, Daniel (2006), *The Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction*, Columbia-London, University of Missouri Press.
- Patterson, Charles I. (1968), "Passion and Permanence in Keats's *Ode on a Grecian Urn*", *Twentieth Century Interpretations of Keats's Odes*, ed. Jack Stillerger. Englewood Cliffs, Prentice-Hall: 48-57.
- Ricci, Francesca (2005), *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci.
- Richards, Ivor A. (1963), "How Does a Poem Know When It Is Finished?", *Parts and Wholes*, ed. Daniel Lerner. New York, Free Press of Glencoe: 163-174.

- Rogers, William E. (1994), *Interpreting Interpretation: Textual Hermeneutics as an Ascetic Discipline*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Scaffai, Niccolò (2008), "Sul tempo in Montale (con un'interpretazione di *Finisterre*)", *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, ed. Elisabetta Graziosi. Bologna, Clueb: 109-128.
- Schweizer, Harold (1997), *Suffering and the Remedy of Art*, Albany, State University of New York Press.
- Shaviri, Steven (1985), "'That Which is Always Beginning': Stevens's Poetry of Affirmation", *PMLA*, 100/2: 220-233.
- Skillman, Nikki (2016), *The Lyric in the Age of the Brain*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Smith, Barbara Herrnstein (1968), *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press.
- Stevens, Wallace (1997), *Collected Poetry and Prose*, ed. Frank Kermode, Joan Richardson, New York, Library of America.
- (2014), *Aurore d'autunno*, ed. Nadia Fusini, Milano, Adelphi 2014.
- Vendler, Helen (1983), *The Odes of John Keats*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- , ed. (2003), *The Anthology of Contemporary American Poetry*, London-New York, I.B. Tauris.
- Vincent, John E. (2002), *Queer Lyrics: Difficulty and Closure in American Poetry*, New York, Palgrave Macmillan.
- White, Gillian (2014), *Lyric Shame: The "Lyric" Subject of Contemporary American Poetry*, Harvard (MA)-London, Harvard University Press.
- Woodland, Malcolm (2005), *Wallace Stevens and the Apocalyptic Mode*, Iowa City, University of Iowa Press.

GIOVANNI MAFFEI

Sul Senso della fine di Frank Kermode

1. Premessa

L'apocalisse, nella cultura e nella mentalità dell'Occidente, è stata dovunque; anche solo le sue forme secolarizzate, le sue attinenze col narrare degli storici, con le filosofie della storia, con i temi dell'arte e della letteratura, a dirne in ampiezza e coi riferimenti debiti al già scritto sarebbero materia, oltre che ardua per chiunque, improponibile nello spazio che mi è concesso. Per fortuna qui devo parlare di un libro soltanto, e non credo convenga un discorso complicato e dotto: ne farò uno semplice, con la speranza di offrire un attrezzo preliminare di concetti, maneggevole, ai lavori di questo laboratorio, che a *The Sense of an Ending* di Frank Kermode, nell'anno in cui il libro compie mezzo secolo di vita, s'ispira nel titolo (Kermode 1966; ed. 2004)¹.

Mi limiterò a enucleare e ridire le idee centrali del testo, rilevando i rapporti che le legano, squadrandolo e diversamente ordinando un argomento che, per la sua ricchezza effusiva, può risultare al lettore difficile da afferrare, perfino magmatico. E mostrerò che alcune di queste idee, una volta sbrogliata (e spero non troppo semplificata) la complessità dell'esposizione, risultano "bifide": conviene far chiarezza nelle ambiguità o bivalenze della proposta di Kermode, che fanno la sua fecondità.

2. *Il modello apocalittico*

È la prima idea da illustrare. Parto dall'aggettivo: "apocalittico" in che senso? È la prima ambiguità da evidenziare. Nel linguaggio quotidiano "apocalisse" di solito equivale a 'catastrofe', parola che deriva dal greco *katastrophé*, rivolgimento, e nei dizionari significa evento disastroso, grave sciagura; o anche, nel lessico della tragedia, la soluzione luttuosa della vicenda.

Ma Kermode non considera il termine in questa accezione, bensì nell'altra, la stessa dell'*Apocalisse* di Giovanni: apocalisse come Rivelazione ultima; la profezia e anche proprio l'accadere futuro della "fine del mondo". In questa accezione "apocalisse" conserva certo i connotati catastrofici, ma aggiunge ad essi le marche della speranza: la fine del mondo come approdo, avvenimento, trionfo della giustizia, premio dei probi, nuovo inizio, nuova Gerusalemme; e nelle secolarizzazioni: trionfo della ragione, o della scienza, o della fratellanza umana, il sole dell'avvenire, altre aurore ancora... Si noti come i due volti dell'apocalisse – la rovina definitiva e il regno del bene – siano già prelazione di racconto: la storia che finisce in tragedia per gl'ingiusti, la storia che finisce in commedia per i giusti. Frye adopera la formula "mondo apocalittico" per designare il polo celeste della sua "cosmologia letteraria": all'altro estremo, all'inferno, c'è il "mondo demoniaco"². Mi sembra invece che a trarre il massimo frutto da Kermode valga meglio mantenere la bivalenza di "apocalisse": che è in ogni caso risoluzione, ma può essere, in un'invenzione letteraria non meno che nelle interpretazioni e profezie della Storia, risoluzione negativa (la catastrofe tragica) o positiva (il lieto fine della commedia o del *romance*). Comunque l'apocalisse, ovvero la "fine", secondo Kermode avrà dato senso, sulla linea del tempo, a un tutto che altrimenti parrebbe senza senso: quel tutto che è un romanzo o un racconto ma anche, per ciascuno, la propria vita, per la quale ciascuno cerca, nei romanzi e nei racconti, l'analogia o il simulacro di una com-

piutezza; quel tutto, infine, che è per ciascuno l'epoca o il pezzo di mondo che gli è capitato in sorte. Di questa attribuzione di senso, legata alla fine, secondo Kermode gli uomini hanno sempre avuto e ancora hanno profondamente bisogno.

3. *Un concetto storico e antropologico*

Ho detto di "apocalittico"; ora devo spiegare il sostantivo ("modello" o "paradigma") che Kermode associa all'aggettivo³. Di nuovo serve bipartire semanticamente.

Per un verso pare che il "modello apocalittico" sia per Kermode un connotato fondamentale della civiltà occidentale: l'espressione ha per questo verso valore storico-culturale, corrisponde a un contenuto che è essenzialmente una certa concezione del tempo storico, insediata in Occidente dalla Bibbia e specialmente dall'*Apocalisse* di Giovanni.

D'altra parte il "modello" verrebbe incontro a un bisogno elementare, di ordine psicologico ed esistenziale, degli uomini di tutti i tempi e di tutti i luoghi:

Ora, probabilmente è vero – nonostante tutte le possibili variazioni, culturali e storiche – che, quanto più si raggiungono condizioni di semplicità assoluta, tanto più il paradigma verrà a corrispondere a semplici ed essenziali "atteggiamenti" umani; sia biologici sia psicologici. Proprio alla radice, essi devono corrispondere a un bisogno umano basilare, devono cioè fornire dei significati, dare conforto. Questa radice di cui parliamo può essere molto primitiva. Le differenziazioni culturali iniziano più tardi (Kermode 2004: 40).

Il modello apocalittico sarebbe una legge della nostra mente e una risorsa della nostra specie: un universale antropologico. Infatti la prima autorità che Kermode tira in ballo non è cristiana e non conosce la Bibbia: il medico Alcmeone approvato da Aristotele per la sua osservazione che "gli uomini muoio-

no perché non riescono a ricongiungere inizio e fine” (2004: 8). La sentenza è accolta come una metafora del “bisogno umano basilare”: gli uomini, mentre stanno “nel mezzo” dell’accadere confuso della propria esperienza e della storia, hanno la necessità, per tirare avanti, di sentirsi invece immersi in una vicenda dotata di una forma intelligibile, qualcosa di grande che avviene, capace di dare un senso, fra l’inizio e la fine, alla loro vita.

Però poi il riferimento alla Bibbia arriva, e resta lo sfondo di tutto il libro. La Bibbia, dove inizio e fine sono la Genesi e l’Apocalisse, e quello che sta in mezzo e acquista senso è tutta la storia del mondo, tutto il dramma dell’uomo. La semantica storica che Kermode sviluppa partendo dalla Bibbia ha molte articolazioni e implicazioni, e su qualcuna (due coppie di concetti del tempo: ancora un ragionare bifido) occorre più accuratamente soffermarsi.

4. Tempo circolare e tempo lineare

È in questione la distinzione risaputa fra una concezione circolare e una concezione lineare del tempo. La concezione circolare e classica, aristotelica, di un mondo increato senza inizio né fine: il tempo ricomincia e tutto si ripete. La concezione lineare giudaico-cristiana, di un mondo creato che ha avuto un inizio e avrà una fine, per cui il tempo va da qualche parte, come nella Bibbia che comincia con la Genesi e finisce con l’Apocalisse.

Questa distinzione, questa bipartizione per epoche dell’idea del tempo è stata messa in dubbio dagli esperti della cultura antica e della Bibbia: perché ad esempio l’Eneide ha dell’apocalittico, perché non pare che a tutti gli stadi dell’elaborazione biblica la ciclicità fosse esclusa. Ma Kermode la mantiene perché gli sembra opportunamente complicare, storicizzandolo, il dato antropologico, e confortare la presenza del modello, dopo la Bibbia e il Cristianesimo, in tante espressioni della cultura e della mentalità moderne, così come ad altri autori è convenu-

to fare riferimento a tale duplice concezione del tempo – e al successo della Bibbia, di questo tipo profetico – per intendere, *mutatis mutandis*, le filosofie della storia successive, sia religiose che laiche, da Sant’Agostino a Bossuet alle escatologie politiche dell’Ottocento e del Novecento, tanti storicismi e vessilli rassicuranti o minacciosi, e ogni apocalisse sociale e politica o ecologica che sia vicina alla nostra sensibilità⁴.

La concezione lineare e apocalittica, Kermode afferma, nonostante ogni variante e scetticismo è ancora ben innervata nella nostra cultura; ed è *naturaliter* nella letteratura, dove i racconti soddisfano l’eterno bisogno umano, sono anch’essi un modo di congiungere un inizio e una fine, e gratificano il lettore ponendolo nel cuore di una vicenda ricca di senso, che è una storia narrata o un discorso, ma anche l’atto stesso della lettura.

5. Kairos e chronos

Il discorso sulla piega apocalittica della nostra cultura si avvale di un’altra opposizione di cui tener conto: due parole che designano due diverse idee o sentimenti del tempo, *kairos* e *chronos*. Anche questa distinzione è persa a vari autori discutibile, Kermode ammette, ma gli basta che alcuni teologi moderni abbiano voluto farne il perno delle proprie meditazioni: “Essi giocano – come avrebbe potuto dire Wittgenstein – e stabiliscono le regole durante il gioco. Queste regole sono attraenti” (Kermode 2004: 45). Attraenti anche per lui, perché lo aiutano a mettere in prospettiva la temporalità dei romanzi.

Kairos è il tempo pieno che può dare senso a una vita individuale come a un’epoca: gli uomini trarrebbero conforto dalla sensazione che in una vita o in un’epoca tutto accade secondo un disegno. *Chronos*, per usare la bella definizione citata da Kermode del teologo John Marsh, è “una dannata cosa dopo l’altra” (2004: 44)⁵: il tempo della mera “contingenza” (un’altra parola-chiave nel *Senso della fine*), della successione casuale e

sorda, indifferente, dei fatti e degli stati. È l'esperienza più comune e anche banale del tempo, quella che tutti subiamo per lo più nelle nostre giornate, ed è un'idea, anzi un "vissuto" del tempo da cui i romanzi, per essere romanzi, non possono prescindere. Come "modelli narrativi del mondo temporale", essi saranno "umanamente utili" solo se pagheranno "il dovuto pedaggo di rispetto a quello che noi pensiamo sia il tempo *reale*, alla cronicità del momento" (2004: 49).

Kairos e *chronos* possono essere collegati, ma solo imperfettamente, alle due concezioni, lineare e circolare, di cui ho detto prima. Imperfettamente perché se è facile situare il tempo apocalittico allo stato puro dalla parte del *kairos*, del tempo circolare si dà l'esperienza banale, ma si è data anche, dal secolo XIII, una nozione filosofica alta e autorevole, d'ascendenza aristotelica, che ha inciso in certi modi sulla prima, sul *kairos*, l'ha contaminata, producendo un'idea dell'apocalisse, l'"apocalisse immanente", su cui Kermode insiste e su cui, vedremo meglio, fa leva per spiegare come abbia funzionato il modello apocalittico nelle rielaborazioni moderne.

6. Il "modello apocalittico" come struttura

A questo punto conviene tornare all'altro binario del discorso: il modello apocalittico non come retaggio di storia e cultura, ma come universale antropologico, come funzione o struttura psicologica. Come struttura lo si può descrivere, nella maniera più elementare, come composto di due momenti, due eventi di qualche genere, distinti e collegati da un intervallo. I due estremi di un tratto, o due battute di un ritmo, diastole e sistole.

Per Kermode questi eventi – gli estremi del modello – non possono essere uguali, ma devono essere consonanti. "Consonanza" è un termine che nel *Senso della fine* non è spiegato troppo; nondimeno è strategico. Se cerco nei dizionari trovo che "consonanza" ha due significati. In linguistica è l'"accordo

delle sillabe finali, che forma la rima; talora s'intende per consonanza l'uguaglianza delle sole consonanti nella terminazione di due parole, contrapposta all'assonanza in cui sono identiche solo le vocali". Nella musica è "l'unione di due o più suoni in riposante unità di concezione armonica"; "Nel sistema tonale intervalli e accordi capaci di produrre un effetto d'affermazione e di riposo"⁶.

L'ascoltatore di una musica è in attesa della consonanza, quando dovrebbe arrivare o un po' dopo: del conforto che la consonanza può dargli. Il lettore o l'uditore di una poesia è in attesa della rima, o di un altro equivalente ritmico e fonico: anche la mancanza di questo ricorso, nella poesia che rinuncia alle soluzioni facili, è un effetto che non ci sarebbe se il ricorso non fosse stato atteso.

Nelle narrazioni funzionerebbe allo stesso modo: solo su durate di testo molto maggiori e molto più complesse, tali che la struttura – ripeto: due eventi agli estremi d'un intervallo – sfugge alla presa "gestaltica" dell'occhio o dell'orecchio. Nondimeno l'intelligenza resta in attesa anche qui, con un romanzo di molte pagine o un dramma in cinque atti, della consonanza che dia soddisfazione, o eventualmente di qualcosa che stia al posto della consonanza aspettata, magari una dissonanza: anche in questo caso tutto avrebbe un senso⁷.

7. Finzioni del tempo: tick-tock

Kermode spiega il funzionamento del modello apocalittico nei romanzi con una metafora efficace. Adduce il rumore di un orologio, *tick-tock*. È la minima "finzione del tempo": "Siamo noi, naturalmente, che stabiliamo questa differenza immaginaria fra i due suoni: *tick* è la nostra parola che sta a significare inizio fisico, *tock* è una parola che vuol dire fine". I due suoni sono uguali ma ce li facciamo sembrare diversi: "L'intervallo tra il *tick* e il *tock*, tra i due suoni, ha ora una durata che significa

qualcosa. Il *tick-tock* dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma" (Kermode 2004: 41-42).

Ma "*tick* è una modesta genesi e *tock* una debole apocalisse", e "*tick-tock* non è poi un grande intreccio": il nostro bisogno di senso richiede "intrecci più vasti e più complessi" (2004: 42). "Un racconto che procedesse in maniera piana verso la sua logica conclusione, verso la fine, sarebbe molto più vicino al mito di quanto non lo siano il romanzo e il dramma" (2004: 19), e la civiltà è stata invece secondo Kermode, per un suo aspetto importante, emancipazione delle finzioni dalla semplicità dogmatica del mito. È cambiata "la nostra idea del tempo", e le finzioni si sono adeguate "alla nuova complessità delle spiegazioni che diamo della realtà": "Il conforto che chiediamo ora alla narrativa è un conforto più difficile di quello che l'arcangelo offriva ad Adamo" (2004: 30). Tuttavia *tick-tock* è un atavismo che perdura: in "un romanzo di mille pagine" bisognerà riuscire a "mantenere, all'interno dell'intervallo che segue il *tick*, una viva attesa del *tock* e la sensazione che, per quanto remoto il *tock* possa essere, tutto ciò che accade lo fa come se il *tock* seguisse di certo":

Per dirla in un altro modo, l'intervallo deve perdere la sua cronicità pura e semplice, e il vuoto del *tock-tick* di una successione umanamente non interessante. Deve essere, questo intervallo, un periodo di tempo denso di significati, un *kairos* bilanciato fra inizio e fine, un esempio, su scala ancora maggiore, di quella che gli psicologi chiamano "integrazione temporale", che sarebbe il nostro modo di legare insieme la percezione del presente, il ricordo del passato e l'attesa del futuro in un meccanismo comune. All'interno di questo meccanismo organizzato tutto ciò che era concepito come semplice successione acquista i significati di passato e di futuro. Il *chronos*, insomma, diventa *kairos*. È questo il mo-

mento del romanziere, di quella trasformazione della successione pura e semplice che scrittori diversi fra loro come Forster e Musil hanno paragonato all'esperienza amorosa, a quella coscienza erotica che riesce, miracolosamente, a dare un significato anche all'uomo qualunque (2004: 42-43).

8. *L'elasticità del modello apocalittico*

Che il modello apocalittico come struttura possa essere così semplice (*tick-tock*) e sopportare tante complicazioni, ad esempio quelle di una lunga trama di romanzo, secondo Kermode si deve alla sua "elasticità". È un altro concetto da ritenere, insieme ad "aggiustamento delle aspettative". L'elasticità del modello apocalittico dipenderebbe da un'attitudine umana all'aggiustamento delle aspettative.

L'autore riporta dati storici a riprova. Fa riferimento a Henri Focillon, al suo libro su *L'An mil* (Paris, 1952), alle pagine su quando ci si rese conto che l'attesa fine del mondo non c'era stata: "Ci fu, come è naturale, chi pensò semplicemente che erano i calcoli ad essere sbagliati e che, forse, il mille si doveva contare dalla Passione invece che dalla Nascita e che il Giorno, dunque, sarebbe giunto nel 1033". Più tardi i commentatori protestanti calcolarono il millennio basandosi sulle ultime persecuzioni, o sulla conversione di Costantino, "per differire un fatto che a loro premeva molto (e cioè lo scatenarsi dell'Anticristo), in un'epoca in cui tale fatto potesse venir identificato o con qualche intollerabile arbitrio papale o con qualche papa particolarmente vizioso" (Kermode 2004: 13). Il 1000, il 1033, il 1236, 1260, il 1367, il 1420, 1588, il 1666: tutte ipotesi che si sono fatte, nei secoli, per identificare l'anno della fine del mondo, ogni volta aggiustando le aspettative. Una mentalità superata, oggi scongiurata dal trionfo della ragione? Ma un'altra testimonianza che Kermode produce è molto recente:

Questa indifferenza di fronte alle smentite fu l'oggetto di una interessante ricerca condotta, qualche anno fa, dal sociologo americano Festinger. Egli scoprì una setta piuttosto attiva e vi fece infiltrare alcuni degli studenti che collaboravano alla sua ricerca. Questo gruppo credeva che la fine fosse ormai imminente e che loro sarebbero fuggiti via su dei dischi volanti proprio prima del cataclisma. Gli studenti partecipavano a tutte le riunioni e la notte si ritiravano nelle loro stanze d'albergo per stendere i rapporti. Furono presenti al *countdown* finale, nel Giorno, e poterono così constatare come la maggior parte dei membri della setta reagisse alla delusione inventando immediatamente nuovi calcoli e nuove immagini fantastiche della fine (2004: 18)⁸.

L'apocalisse è un atavismo che resiste perché dispone, sempre, di una controassicurazione: l'"aggiustamento delle aspettative" consente a chi ha fede nel *tock*, dopo ogni disdetta, di rimettersi in attesa della "consonanza".

9. *Il rischio del mito*

Il modello apocalittico, come struttura della mente umana, ha valore adattativo, è funzione della vita: non possiamo liberarcene perché risponde a bisogni essenziali della specie, ci aiuta a interpretare e a costruire i nostri rapporti col mondo, è alla base delle belle favole che ci consolano. È un fantasma benigno, ma può essere pericoloso se gli si presta un corpo, come è avvenuto tante volte prima che nei secoli moderni la scienza, la filosofia e l'arte lo processassero criticamente. Questo corpo è il "mito", e Kermode insiste sul suo carattere regressivo, sulle sue insidie da cui occorre sempre guardarsi, perché se un mito – un millenarismo – ancora spinge creduloni americani ai supposti appuntamenti con gli extraterrestri, altri miti – altre apocalissi, altri creduti appuntamenti con la storia – hanno avuto, non da molto, effetti dolorosissimi:

Le finzioni – cioè le nostre costruzioni fantastiche – possono degenerare nel mito ogni volta che si viene a perdere la consapevolezza del loro carattere fantastico, immaginario. In questo senso l'antisemitismo è una fantasia degenerata, un mito, *Lear* no. Il mito opera secondo un rituale che presuppone una totale e adeguata spiegazione delle cose, come sono e come erano; è come una sequenza di atti assolutamente immutabili. Le finzioni, le costruzioni fantastiche, invece, che restano tali, servono a cercare di scoprire delle cose; i loro cambiamenti sono in relazione alle diverse spiegazioni che diamo della realtà. I miti sono i rappresentanti della stabilità, le finzioni del cambiamento. I miti chiedono l'assoluto, le finzioni un consenso dubitativo. I miti danno un senso al tempo che fu, *l'illud tempus* di Eliade; le finzioni, se hanno successo, danno un senso al qui e all'ora, *all'hoc tempus* (Kermode 2004: 36).

10. Lo scetticismo

“Le categorie apocalittiche, Impero, Decadenza e Rinnovamento, Progresso e Catastrofe, si nutrono della storia e sono alla base delle spiegazioni del mondo che diamo dal nostro punto di vista, dal punto in cui stiamo: e cioè ‘nel mezzo’” (Kermode 2004: 29). Il modello apocalittico è tenace, un coefficiente ineliminabile dei nostri atteggiamenti nei confronti della vita e del mondo. Ma è solo un coefficiente, perché non esaurisce le nostre possibilità intellettuali, ed è stato validamente contrastato e corretto, nella storia, da un'altra tendenza, che pure sembra una costante dell'uomo:

gli uomini che sono “nel mezzo” fanno considerevoli investimenti della loro immaginazione in disegni ideali coerenti, in modelli cioè che, per avere una fine, rendono possibile una giusta consonanza con le origini e con ciò che sta

in mezzo. È per questo che l'idea della fine non potrà mai essere smentita definitivamente. Nello stesso tempo, però, gli uomini sentono anche, quando sono svegli e lucidi, il bisogno di mostrare un rispetto deciso per le cose così come stanno; di qui la necessità ricorrente di adeguarsi alla realtà (2004: 19).

Quest'abito critico, questa tendenza a contestare o contemperare "realisticamente" il modello apocalittico e tutti i "disegni ideali" è un altro tema essenziale nel *Senso della fine*. La parola "scetticismo" riassume una gran varietà di fenomeni, e più volte il concetto è delimitato: lo "scetticismo dei colti"; ovvero anche – come tradurrei l'ideazione kermodiana – "scetticismo della cultura": il contributo che la cultura ha dato alla liberazione dell'uomo dalle realizzazioni troppo semplici del modello che forniscono i miti. Questa semplicità, Kermode ribadisce, è un rischio che permane: il mito è una scorciatoia che può affascinare, ma cova germi dogmatici e autoritari e potrebbe ancora in un futuro, qualora lo scetticismo abbassi la guardia, rivelarsi un strettoia e una trappola.

Pare che lo scetticismo sia anch'esso atavico. Infatti ha sempre accompagnato negli uomini la fede apocalittica, la credenza che il mondo, per avere un senso, debba avere una fine. E sono nate, nei secoli, delle formazioni di compromesso – per usare un'espressione freudiana che Kermode non usa – tra lo scetticismo e il bisogno della consonanza apocalittica. La storia del modello è mista di credulità e scetticismo, è una lunga storia di transazioni tra il mito e lo scetticismo, con il secondo in crescente vantaggio: "quanto più l'uomo di cultura è 'informato' – vuoi che sia teologo, poeta o romanziere – e quanto più alto e raffinato è il suo impegno, tanto più sottilmente, allora, i modelli apocalittici sono modificati" (2004: 29).

Indubbiamente Kermode è, in senso lato e nel complesso, un illuminista, anche se l'illuminismo non è nominato nel suo

libro. Suggestisce in più punti che il disincantamento del mondo (o, come si esprime, la sua “demitologizzazione”) è stato una conquista, un prezzo da pagare per conseguimenti intellettuali e in ultima analisi civili maggiori. Persuaso della fatalità del modello apocalittico come condizione della mente e della specie, è altresì convinto della possibilità di aggirarlo e per così dire *sdrammatizzarlo* nelle “finzioni consapevoli”. Sedotto dalle immaginazioni che il modello ha prodotto nella letteratura, lo è ancor più, come vedremo, dalla resistenza che i romanzi hanno opposto ad esso, dalle “soddisfazioni più ardue” con cui i romanzieri hanno risarcito i lettori disincantati:

Il declino della “storia a modelli” e la nostra accresciuta consapevolezza del fatto che la finzione è un elemento insopprimibile della storiografia sono, come la sofisticazione degli intrecci letterari, contributi a quella che Wilde chiamava “decadenza della menzogna”. Ci abbandoniamo a “trascurate abitudini di esattezza”. Sappiamo che, se vogliamo dare un senso alla nostra esistenza, dobbiamo evitare quella regressione al mito che ha ingannato poeti, storici e critici. Le nostre soddisfazioni sono più ardue da raggiungere (2004: 40).

11. Aggiustamenti che vengono da lontano: la “crisi” e l’“apocalisse immanente”

Gli apocalittici del Medioevo, quando rintoccò l’anno mille e non succedeva niente, aggiustarono le aspettative rifacendo i calcoli, congetturando un’altra data per la Fine. Altri aggiustamenti si sono dati nella storia del modello, e più sofisticati. La “crisi” è un altro dei concetti centrali dell’argomentare kermodeano: quando si è messo l’accento non sull’evento della fine in sé ma sul tratto di tempo in cui l’evento matura, e che gli uomini devono abitare, misto di attesa, sofferenza e profezia.

La “crisi” è un momento essenziale della cultura moderna e della psicologia contemporanea: il modo in cui oggi preferisce vestire panni secolari l’eterna ansia escatologica dell’uomo. Questo sentimento ha molti antenati, che, come antidoti a rilascio lento, hanno contrastato, nel tempo, la tendenza alle interpretazioni troppo semplici della Fine, soggette alle facili smentite. Un antenato è ravvisato da Kermode in Gioacchino da Fiore:

La “transizione” gioachimita è l’antenato storico del moderno concetto di crisi; affermando di vivere in un periodo di perenne transizione, noi non abbiamo fatto altro che elevare un periodo interstiziale a “epoca” e vero e proprio *saeculum*; e transizione nell’arte e nella tecnologia vuol dire, ovviamente, crisi nella morale e nella politica. E così, mutati dalle nostre speciali pressioni, attenuati dal nostro scetticismo, i modelli apocalittici continuano a essere alla base dei nostri modi di spiegarci la realtà (Kermode 2004: 26).

E altre radici della “crisi” odiernamente intesa Kermode individua parlando di quel fenomeno complesso che definisce “apocalisse immanente”: quando, nelle immagini della cultura e negli orizzonti mentali, la Fine è come disseminata, cronicizzata, e dagli orizzonti collettivi si rifrange nei destini degli individui, siano essi eroi di una finzione o persone reali:

Già in san Paolo e in san Giovanni c’è una tendenza a pensare la Fine come un avvenimento possibile in ogni momento; fu allora che nacque il concetto moderno di crisi: san Giovanni usa la parola greca, che vuol dire insieme “giudizio” e “separazione”. A maggior ragione il presente, inteso come “tempo fra”, venne a significare non il tempo fra la propria nascita e la *parousia*, ma fra la propria nascita e la propria morte (2004: 25).

L’apocalisse immanente Kermode la ritrova nella sensibilità attuale; essa è fra le vie per cui principalmente “i modelli apo-

calittici continuano a essere alla base dei nostri modi di spiegarci la realtà". La ritrova nella teologia contemporanea:

Questo orientamento sposta l'angoscia del "pensiero della Fine" verso il presente, verso il momento della crisi, ma anche verso i sacramenti. "Nella chiesa sacramentale", dice Bultmann, "l'escatologia non è abbandonata, ma solo neutralizzata nella misura in cui l'aldilà interviene sul presente". Non più imminente, la Fine è immanente. Cosicché, non è più soltanto il tempo che verrà ad avere significato escatologico, ma l'intera storia e l'arco della vita individuale: dipendono da una Fine che è, ora, immanente. Storia ed escatologia sono dunque, come osservava Collingwood, la stessa cosa. Butterfield dice che "ogni istante è... escatologico"; e Bultmann che "in ogni momento è assopito l'avvenimento escatologico. Bisogna stare attenti" (2004: 25)⁹.

E la ritrova nella letteratura, prima nella tragedia dal Cinquecento in poi (in Shakespeare soprattutto), poi nella narrativa moderna. Pare che la letteratura appunto sia stata laboratorio cruciale dell'apocalisse immanente secolarizzata, di questa decantazione "scettica" del modello apocalittico:

Una profezia che sembrava chiara e limpida diventa un'oscura raffigurazione. Le profezie falliscono e vien fuori, allora, che la fine del mondo non incombe soltanto su un popolo di un certo momento storico, ma che incombe sempre su tutti gli uomini. L'Apocalisse, che era succeduta alle profezie, si confonde con la tragedia. L'umile eletto sopravvive, non a tutti i re della terra, come nel libro dell'Apocalisse, ma al solo re del momento. [...] Più tardi la tragedia stessa cede al premere della "demitologizzazione" e la Fine, nella narrativa moderna, perde la sua incidenza, per cui – come fanno i teologi per l'Apocalisse – pensiamo alla Fine come a un fatto immanente piuttosto che imminente. Ed è così [...] che ragioniamo in termini di crisi piuttosto che di fine tempo-

rale e che diamo molta importanza ai colpi di scena e alle peripezie. E quando ci occupiamo del conflitto, che esiste in ogni romanzo, fra modelli predeterminati e personaggi che, all'interno del romanzo, hanno la loro libertà, facciamo la nostra scelta nel senso di una alterazione della struttura e delle relazioni fra inizio, metà e fine (2004: 29).

12. *L'aevum*

Un'altra origine delle reinterpretazioni, nel corso della storia, del modello apocalittico è individuata da Kermode nell'*ae-vum* di San Tommaso. Nel tredicesimo secolo "i filosofi cristiani si trovarono alle prese con la concezione aristotelica per cui nulla viene dal nulla" e quindi "il mondo è eterno"; bisognava mettere d'accordo Aristotele con la Bibbia, secondo la quale "il mondo nasce dal nulla". Tommaso lo fece mediante una dottrina della "doppia verità": diceva che con la ragione non si poteva dimostrare "né la creazione *ex nihilo*, né l'eternità del mondo, e che noi dobbiamo essere convinti della prima delle due teorie non sulla base di prove razionali, ma sulla base della rivelazione. Egli poi salvava, di Aristotele, tutto ciò che andava in accordo con la rivelazione e definiva la materia come potenzialità pura" (Kermode 2004: 62-63). *L'aevum*, continua Kermode, venne fuori da un problema teorico particolare: spiegare l'esistenza degli angeli, che non possono essere atto puro (in tal caso non si distinguerebbero da Dio) e d'altra parte sono immateriali. Serviva, tra il tempo del mondo creato e l'eternità del creatore, un terzo ordine della durata, dove fossero pensabili esseri immateriali provvisti di potenzialità: "san Tommaso chiamò questo terzo ordine *aevum*" (2004: 64).

L'aevum venne poi umanizzato: "La finzione che forniva una durata agli angeli, e più tardi alle Idee platoniche (anche queste, secondo alcuni, risiedevano nell'*aevum*), fu ricondotta in terra e usata per mettere in armonia aspetti discordanti della

vita umana" (2004: 66). Dalla teologia il concetto migrò nella giurisprudenza e nei discorsi sul "ciclo della vita creata":

La società degli uomini acquistò [...] alcune caratteristiche angeliche. Nella giurisprudenza, per esempio, le corporazioni divennero "specie immortali" [...]. L'Impero, il Popolo, la Corporazione legale, il Re, non sarebbero mai morti, perché ciascuno era una persona mistica, una singola persona che viveva in una dimensione di perpetuità; e l'intero ciclo della vita creata, con la sua perpetuazione di forme specifiche, aveva lo stesso genere di eternità all'interno di un mondo non eterno (2004: 67).

Infine l'*aevum* divenne affare dell'invenzione letteraria, nella tragedia e poi nei romanzi, nei quali s'insediò la finzione che ci fosse, per gli uomini immersi nella sconcertante consecutività di *chronos*, se non l'eternità, una durata maggiore e più sensata dell'esperienza:

Potremmo dire che l'*aevum* è l'ordine temporale dei romanzi. I personaggi dei romanzi sono indipendenti dal tempo e dalla consecutività, ma possono – come di solito fanno – operare anche all'interno di essi: l'*aevum* coesiste con gli eventi temporali durante il loro svolgersi ed è, come è stato detto, come un legnetto che scorre in un fiume. Brabant pensava che Bergson avesse ereditato il concetto della *duratio* di Spinoza; se fosse così, si potrebbe stabilire un legame storico fra l'*aevum* e Proust. Aggiungo che la *durée réelle* è, a mio avviso, il vero senso del moderno concetto di "forma spaziale", che è un simbolo dell'*aevum* (2004: 65-66)¹⁰.

13. Finzioni armoniche

L'*aevum*, secondo Kermode, era una "finzione armonica", apparteneva cioè al genere delle teorie che servono a conciliare verità contrastanti e ordini concettuali disparati. Le chiama an-

che “finzioni di complementarità”, perché individua fra esse, a rappresentarle tutte tipicamente, il “principio”, appunto, “di complementarità”, enunciato nel 1927 da Nils Bohr, fra i padri della fisica quantistica.

Bohr lo ideò per risolvere la difficoltà che si accusava a definire la luce, se fosse un fenomeno ondulatorio o corpuscolare, dato che certi esperimenti autorizzavano la prima conclusione, altri la seconda. Un fisico classico avrebbe asserito che se una particella si comporta, in un esperimento, come un’onda, allora è escluso che sia un corpuscolo, e viceversa. Per Bohr, e poi per tutta la fisica quantistica, il dualismo onda-corpuscolo va invece accettato dalla scienza. Un esperimento evidenzierà l’aspetto ondulatorio della luce, un altro l’aspetto corpuscolare: i due aspetti sono complementari perché sono entrambi veri, e possono essere ricondotti ad unità in una formalizzazione matematica, ma non possono essere “visti” nello stesso esperimento, e che la luce sia per lo sperimentatore onde o corpuscoli dipenderà dalle circostanze dell’osservazione.

Il principio di complementarità ebbe così vasti consensi da assumere il ruolo di principio filosofico generale. Con il suo ausilio si tentò di rispondere a questioni di biologia, sociologia, psicologia, morale. Bohr aveva dato l’esempio: per lui il principio poteva spiegare molte cose anche al di fuori della fisica. Kermode era al corrente del suo entusiasmo – “A suo giudizio anche altre aspre disarmonie, che non siano quelle delle onde e delle particelle, possono essere risolte allo stesso modo. Egli verrà a stabilire, per esempio, una complementarità fra meccanicità e vitalità in biologia, fra Est e Ovest in politica, fra amore e giustizia nella vita comunitaria” (Kermode 2004: 55) – che lo autorizza a estendere il “principio”, per analogia, all’ambito della letteratura:

Il suo scopo, enunciato in termini generali, è quello di stabilire armonia [...] fra osservazioni originariamente difficili da

catalogare e in un certo senso inquietanti, e un ordine che sia accettabile dalla nostra conformazione mentale. Tale scopo si è ora esteso ad abbracciare altri inquietanti *gap*, intervalli, nel pensiero e nell'esperienza; svolge un compito analogo a quello delle finzioni letterarie. È, in breve, quella che io chiamo una finzione-armonica (2004: 56).

Tutte le finzioni armoniche sono, in senso lato, poetiche: "Esse sembrano assolvere al compito che Bacon assegnava alla poesia: 'Dare qualche parvenza di soddisfazione alla mente, anche se la natura delle cose sembra negargliela'" (2004: 56). A *fortiori* devono riconoscersi alla poesia finzioni armoniche specifiche. Nei romanzi è l'*aeuum* ciò che soddisfa, armonizzando *gap* fuori della finzione irredimibili:

se vogliamo che servano ai nostri bisogni dobbiamo crearci, dalla nostra posizione "di mezzo", modelli e legami che annullino il tempo. Le armonie di passato, presente e futuro, verso le quali l'anima dell'uomo è protesa, sono fuori del tempo, e appartengono a quella durata che fu inventata per gli angeli quando fu difficile negare che il mondo, nel quale gli uomini soffrono la loro fine, è in dissonanza con l'essere eterno. Per annullare quell'enorme "gap" noi usiamo le finzioni di complementarità. Ora possono essere romanzi o problemi filosofici, come prima potevano essere tragedie, o addirittura angeli (2004: 79).

14. *Il romanzo al servizio di due padroni*

Tra le finzioni armoniche della modernità, il romanzo ha un posto d'eccellenza. Erede degli "aggiustamenti" del passato, ha preso su di sé l'onere di conciliare il modello apocalittico con quella cosa complicata, approssimativa e sfuggente che denominiamo "realtà". A beneficio di noi che stiamo "nel mezzo", per donarci una "parvenza di soddisfazione".

La “realtà” è considerata da Kermode nell’aspetto del tempo. Abbiamo visto cosa significhi per lui *chronos*: il vissuto abituale del tempo, la quotidianità confusa, la consecutività sciatta delle contingenze: “Una dannata cosa dopo l’altra”. Il romanzo deve rispettare questa temporalità minore e prosaica, e al contempo trasmutarla in una durata maggiore e sensata, in un alluso *kairos*: probabilmente, quando dice che l’*aeuvum* è l’“ordine temporale dei romanzi”, Kermode sta designando l’effetto prodigioso di questa trasmutazione, il *kairos* ancora possibile nelle invenzioni dei romanzieri.

Conciliare *chronos* e *kairos*, temporalità antitetiche. Servire questi due padroni. Operazione paradossale, ma di quelle che spettano alle finzioni armoniche, che sempre devono accordare verità contraddittorie secondo il senso comune, farle diventare complementari: dar soddisfazione alla mente “anche se la natura delle cose sembra negargliela”.

Sui due padroni, sulla duplice *corvée* del romanzo Kermode torna più volte. “Normalmente noi associamo il concetto di ‘realtà’ a quello di *chronos*, e tutti quei romanzi che ignorano completamente questa associazione ci sembrano romanzi poco seri o addirittura folli”; “Eppure in qualsiasi romanzo c’è una fuga dalla cronicità, e così, in una certa misura, anche una deviazione da questa norma di ‘realtà’” (Kermode 2004: 45-46). Come “modelli narrativi del mondo temporale”, i romanzi devono garantire una forma “umana” all’intervallo che divide e unisce gli estremi di una peripezia; congiungendo sensatamente un inizio e una fine, essi spontaneamente adottano il “modello apocalittico”; d’altra parte essi “saranno umanamente utili come modelli solo se pagheranno il dovuto pedaggio di rispetto a quello che noi pensiamo sia il tempo ‘reale’, alla cronicità del momento” (2004: 49). E ancora: “Siamo affamati di momenti di fine e di crisi”, il modello apocalittico è un “atavismo” di cui non possiamo fare a meno; e d’altra parte non vogliamo “rinunciare alla nostra idea

‘realistica’ del tempo; e così un romanzo moderno deve mantenersi bilanciato fra le due concezioni del tempo” (2004: 50).

15. *La modernità essenziale del romanzo e il “realismo temporale”*

Tick tock. Abbiamo detto di questa immagine sonora nel *Senso della fine*: tra i due rintocchi che ci fingiamo diversi il tempo ci sembra umano. La voce di un orologio è chiamata a illustrare microscopicamente cosa siano le “finzioni armoniche”. I romanzi come li intendiamo oggi sono finzioni più complesse, ma nemmeno di questi altri congegni pare che si sentisse il bisogno quando gli orologi non esistevano.

Secondo Georges Poulet, Kermode riferisce¹¹, gli uomini medioevali “non distinguevano, come facciamo noi, fra esistenza e durata”, “avevano meno bisogno di noi di finzioni relative al tempo: quel tipo di finzioni che danno un significato all’intervallo fra il *tick* e il *tock*”. Erano “più fortunati” di noi moderni: per loro il significato del tempo era dato; “Noi, invece, dobbiamo provvedervi”. Dobbiamo perché sentiamo pur sempre il bisogno di una compiutezza temporale, “del *pleroma*”; e provvediamo quando il nostro “insaziabile interesse nel futuro (verso il quale siamo biologicamente orientati)” ci spinge a “mettere in relazione il futuro, attraverso degli ‘intrecci’, con il passato e con il momento di mezzo” (Kermode 2004: 47).

Ma per godere di questo *kairos* surrogato, della pienezza fungibile nei romanzi, siamo tenuti a pagare un “pedaggio” alla “cronicità del momento”. Il romanzo è il genere letterario che paga questo pedaggio, che lo ha pagato sin dalle origini, per più di due secoli: come espiando una perdita dell’innocenza. *Chronos* è il prezzo e il contrassegno della sua modernità sostitutiva, ed è specie del suo “realismo”: “il realismo temporale, e anche la piena organizzazione dell’intervallo fra il *tick* e il *tock*, sono del romanzo moderno e non di Omero o dell’epica greca o del dramma Elisabettiano prima di Shakespeare” (2004: 50).

Per dare spazio a *chronos*, la forma del romanzo è stata sollecitata: l'elasticità del modello apocalittico è stata messa alla prova più che nei generi tradizionali, il modello è stato per così dire "stressato". Questo stress pare sia per Kermode una qualità primitiva del romanzo, un effetto della sua duplice servitù, ravvisabile anche nella forma: *kairos* e *chronos*, necessità e contingenza se la contendono, esigendo rispettivamente coerenza di "disegno" e realistica "imperfezione". Se è vero infatti che c'è "un'insopprimibile quantità minima di geometria", un'"esigenza umana di forma o di struttura" che "limita la nostra capacità di accettare l'imitazione della pura e semplice contingenza" (2004: 115), nemmeno ha torto Iris Murdock quando osserva che "Poiché la realtà è imperfetta [...] l'arte non deve avere troppa paura dell'imperfezione"¹², "Non dobbiamo falsificarla con modelli troppo netti, troppo inclusivi; dev'esserci una dissonanza" (2004: 114).

I due padroni del romanzo dibattono incessantemente, sono regole che s'impugnano a vicenda. Il romanzo, parteggiando da sempre sia per l'uno che per l'altro, ha introiettato lo *status* paradossale di un'autocontestazione permanente: "La storia del romanzo è una storia di anti-romanzi" (2004: 14).

16. La peripezia come misura del "realismo temporale"

Ciò che più di tutto misura lo stress che il modello apocalittico subisce nei romanzi, e insieme il bisogno vitale che essi ne hanno, è la peripezia:

la peripezia dipende dalla nostra fiduciosa sicurezza nella fine; è una mancata conferma seguita da una consonanza. Il significato di queste aspettative deluse è da mettere in relazione con il nostro desiderio di pervenire a "rivelazioni" o a "riconoscimenti" attraverso un itinerario che sia inatteso e istruttivo insieme. Insomma, assorbendo la peripezia non facciamo altro che confermare quel riaggiustamento delle

aspettative, in vista della fine, che è una delle caratteristiche tipiche del pensiero apocalittico (Kermode 2004: 19-20).

La peripezia nel mito può essere elementare, ma un itinerario troppo facile fino alle “rivelazioni” che desideriamo vanificherebbe il “realismo temporale” che è tra i vanti del romanzo. Al romanzo chiediamo l’audacia di peripezie sottili e complesse, che ci mettano in difficoltà, che rischino il nostro assenso: “Quanto più audace è la peripezia, tanto più ci accorgeremo che il romanzo considerato rispetta il nostro senso della realtà; e con ancor maggiore certezza sapremo che è uno di quei romanzi che, sconvolgendo il tradizionale equilibrio delle nostre ingenue aspettative, ci stimolano con delle scoperte, con qualcosa di ‘reale’” (2004: 20).

E questa audacia, fondativa del genere, sarebbe cresciuta nel tempo. Kermode identifica nel modernismo una fase inflazionaria, per rubare un termine agli astrofisici, dell’audacia nei plot. Il mondo si è complicato, si è fatto se non più duro più difficile per l’intelligenza, e così la vita di ciascuno e la storia di tutti, nuovi terrori e nuove speranze. Le finzioni hanno dovuto stare al passo. Sicché nelle narrazioni moderniste l’apocalisse una volta è immanente e si dissimula nella contingenza tinteggiandola di sé, un’altra volta si sposta e moltiplica; ora pare infinita o impossibile, ora inverte il suo ritmo:

Con le nostre finzioni stabiliamo un ordine per il tempo; ma, in realtà, il tempo sembra essere sempre più “diverso” e sempre meno soggetto a sistemi di misura uniformi. [...] Il nostro modo di sentire l’intervallo che c’è fra il *tick* e il *tock* diventa sempre più complesso, più autocritico, e anche più vario; l’esigenza che continuiamo a sentire è un’esigenza di armonia: vi sopperiamo con finzioni-armoniche sempre più varie. Queste cambiano come cambia la realtà, dalla quale, “nel mezzo”, cerchiamo una parvenza di soddisfazione; perché “i tempi cambiano”. Cambiano anche le finzioni per

mezzo delle quali cerchiamo di trovare “ciò che darà soddisfazione”. Cambiano, perché non viviamo più in un mondo in cui uno storico *tick* sarà sicuramente completato da un definitivo *tock*. E fra tutte le altre mutevoli finzioni c'è un posto riservato a quelle letterarie. Esse cercano, a nostro vantaggio, di indagare sul mondo che cambia; stabiliscono le nostre complementarità. Fanno questo lavoro, per alcuni di noi, forse meglio della storia, forse meglio della teologia, soprattutto perché sono coscientemente false [...]. Il fatto è questo: non è che noi siamo padroni e conoscitori del caos; siamo circondati dal caos e possiamo coesistere con esso solo per mezzo dei nostri poteri immaginativi. In mancanza di una finzione suprema o della possibilità di una finzione suprema, forse questo è un duro destino (2004: 57).

17. *Il baricentro critico*

Per nutrire la sua argomentazione, nel *Senso della fine* Kermode fa ricorso a moltissimi autori e testi. Lo sguardo alla storia del pensiero è disugualmente distribuito. Ci sono con ampiezza la Bibbia, i profeti, i filosofi cristiani, Agostino e Tommaso specialmente, e Aristotele per la filosofia antica, mentre i riferimenti all'evoluzione successiva delle idee sono ellittici o accidentali fino alla contemporaneità, della quale si mettono a fuoco pensatori e critici come Hans Vaihinger, Hanna Arendt, Harold Rosenberg, e hanno spazio storici, sociologi e psicologi. Ai teologi è dato un peso speciale: Oscar Cullman, John Marsch, Rudolf Bultmann; come ad alcuni scienziati, ad Heisenberg e a Bohr segnatamente.

E c'è ovviamente la letteratura; *Il senso della fine* incorpora un discorso critico sulle opere letterarie, che fa del modello apocalittico una chiave d'intelligenza e un criterio del giudizio. Pochi classici inglesi, ma a Edmund Spenser e al suo Giardino di Adone è affidato un ruolo strategico, e ancor più a Shakespeare.

Stranamente, solo cenni alla tradizione “piena” del *novel*: di Richardson, Fielding, Sterne, Jane Austen, Flaubert c’è quasi solo il nome, come di Cervantes. Gli unici romanzieri dell’Ottocento a cui è prestata un’attenzione maggiore sono Dostoevskij e Tolstoj, mentre sarebbe piaciuta qualche analisi a conforto dell’asserto suggestivo “La storia del romanzo è una storia di antiromanzi”, ed è davvero poco la regola romanzesca che Kermode adduce suggerendo che rispetto ad essa dovremmo misurare le infrazioni antiromanzesche, quando tipizza un’assai generica “conclusione di vecchio tipo”, quella “che risponde ruffianamente alle attese di ordine temporale” descritta “col suo solito umorismo” da Henry James come “una distribuzione finale di premi, pensioni, mariti, mogli, bambini, milioni, paragrafi aggiunti e allegre osservazioni” (Kermode 2004: 23)¹³.

In verità la tradizione del *novel* non interessa, nel *Senso della fine*, che per le eversioni novecentesche: il baricentro critico del libro è il modernismo, sui cui Kermode si sofferma anche molto analiticamente, e in cui distingue e definisce aspetti e specie.

18. *L’ansietà modernista*

L’apocalisse è lo sfondo, anzi l’habitat morale di tutto il modernismo, senza distinzioni. Così detta l’epoca: “L’Apocalisse è una parte dell’Assurdo moderno. Questa è una testimonianza della sua vitalità, una vitalità che dipende dalla sua reale rispondenza alle nostre paure e ai nostri desideri” (Kermode 2004: 108). Un’emozione tradita dall’odierna ubiquità del “concetto di crisi”: la crisi “è senza dubbio un elemento centrale nel nostro modo di dare un senso alla realtà” (2004: 84). Ma straparlandone, commenta Kermode, incorriamo in un abbaglio vecchio come il mondo: “Una delle caratteristiche del rapporto che c’è fra l’uomo e il futuro è quella di pensare che la propria vita abbia, col futuro, un rapporto di eccezionalità”. Pensiamo che la nostra crisi sia “preminente, più tormentosa, più interes-

sante delle altre crisi", ed è invece "un luogo comune quello di parlare della propria situazione storica come eccezionalmente terribile e, dunque, in un certo modo privilegiata, come se fosse punto cardinale del tempo" (2004: 84):

Non ci sono assolutamente distinzioni nell'ansietà scatologica; era, questa ansietà, una caratteristica della cultura mesopotamica ed è, ora, una caratteristica di quella che Lionel Trilling definisce "cultura avversaria" o sottocultura, nella nostra società. Naturalmente, poiché questa ansietà aderisce agli strumenti escatologici che sono disponibili, si associa con immagini che cambiano continuamente. Ed è meglio parlare delle diversità della crisi moderna nei termini della letteratura che questa crisi produce: è attraverso le nostre immagini di passato, presente e futuro, piuttosto che nella convinzione dell'unicità della nostra crisi, che va individuato il nostro spirito apocalittico (2004: 85)¹⁴.

La letteratura modernista fornirebbe insomma, fra le altre cose, un'opportunità d'intelligenza storica: in essa più che altrove può riconoscersi "il nostro spirito apocalittico", la nostra peculiare ansietà: "Quello che troveremo ricorrente, con interessanti differenze, nei vari gradini del modernismo, è un modello di ansietà" (2004: 85). Il "senso della fine", anche quando sembra ironizzato e negato nelle opere moderniste, le decide inconfondibilmente: "è una particolarità di quello che chiamiamo modernismo, così come l'utopismo apocalittico è una particolarità della rivoluzione politica" (2004: 87).

19. I modernisti e il rischio del mito

L'apocalisse, secondo Kermode, non solo spiega in generale il modernismo, ma consente di particolareggiarne le specie: "una volta stabilito che nel nostro secolo gran parte del pensiero sull'arte è di tenore apocalittico e che anche i modernismi

sono coinvolti nel problema, si può distinguere fra i modernismi proprio nei termini del loro diverso modo di trattare l'Apocalisse" (Kermode 2004: 83).

C'è stato un momento primo del modernismo (Kermode conteggia negli anni Sessanta: "una cinquantina di anni fa") e c'è il modernismo in corso (la fase "di ora"). La specie tradizionalista, l'anti-tradizionalista e la scismatica si sono succedute e sono coesistite nel tempo:

Quello che io, qui, per convenienza, chiamo modernismo tradizionalista ha le sue radici nel periodo che precede la Grande Guerra, ma fiorì più tardi del modernismo anti-tradizionalista, quello fondato da Apollinaire e proseguito dai Dada. Questo modernismo anti-tradizionalista è il padre del nostro modernismo scismatico. Le due varietà di modernismo erano, comunque, coesistenti. Ciò detto parlerò del modernismo tradizionalista in quanto più vecchio (2004: 91).

La cronologia è sommaria, ma la differenza maggiore fra il modernismo tradizionalista primonovecentesco e la specie antitradizionalista, con l'erede "scismatico" odierno, a Kermode risulta chiara, ed ha a che vedere con l'apocalisse: infatti ciò che "distingue più nettamente di nuovo dal vecchio modernismo, non è che uno è più apocalittico dell'altro, ma sono le diverse disposizioni nei confronti del passato. Per il vecchio il passato è una fonte di ordine; per il nuovo è ciò che si dovrebbe ignorare" (2004: 100).

Chi ha ragione? Non pare che per Kermode sia questa la domanda più importante. C'è un suo giudizio latamente politico sui modernismi, quali che siano le loro "disposizioni nei confronti del passato": tanto i cultori della tradizione quanto gli scismatici hanno corso e ancora corrono il rischio di "regredire nel mito", e potrebbe di nuovo avvenire ciò che è avvenuto quando si è dato un corpo alle finzioni apocalittiche, e se ne

sono tratti programmi d'azione, certe letture del presente. Il rischio è l'“irrazionalismo”. Lukács è nominato una volta sola nel *Senso della fine*, incidentalmente, ma non si può non pensare a un suo libro che aveva fatto rumore pochi anni prima – *La distruzione della ragione* è del 1959 – quando si registra che anche per Kermode la diserzione irrazionalistica degli uomini di cultura ha favorito nel Novecento le peggiori derive:

Considerandole [le finzioni] in maniera diversa da quello che sono ci arrendiamo all'irrazionalismo; commettiamo, cioè, un errore contro il quale la storia intellettuale del nostro secolo avrebbe certamente dovuto metterci in guardia. La sua espressione ideologica è il fascismo; la sua conseguenza pratica è la “soluzione finale” (2004: 91).

20. *Il mito tradizionalista*

La prima fase del modernismo, che associamo ai nomi di Pound e Yeats, Wyndham Lewis, Eliot e Joyce, fu piuttosto colta e, per certi versi, anche scettica; eppure la maggior parte di questi autori può essere tranquillamente incolpata di pericolose cadute nel mito. Erano tutti uomini dalla tempra critica; odiavano la decadenza dei tempi e i miti della *mauvaise foi*. Tutti, in differenti maniere, veneravano la tradizione e credevano in programmi che erano a un tempo moderni e antiscismatici. Questa tempra critica era costruita per sembrare coerente con un forte sentimento di rinnovamento; lo stato d'animo era escatologico, ma lo scetticismo e un raffinato tradizionalismo tenevano sotto controllo quello che poteva diventare un brutto caso di ingenuità letteraria (Kermode 2004: 91-92).

Ancora la contesa tra il mito e il suo antidoto, lo “scetticismo”. Ma il “controllo” esercitato da quest'ultimo a volte non

ha tenuto. A proposito di Ezra Pound:

Rompere con un linguaggio poetico inadeguato, distruggere i vincoli che legano la poesia a una logica discredita, sono azioni che richiedono nuove finzioni, violente e provocatorie come possono essere gli pseudo-ideogrammi di Pound. È, questo, un radicale riorientamento della poesia, il tentativo, negli Ultimi Giorni, di costruire un linguaggio di rinnovamento. [...] Riuscito o non riuscito, il tentativo comunque non si poteva definire né sbagliato né pericoloso. Ciò che, invece, è sbagliato e pericoloso è la teoria – che gli ingenui pragmatisti hanno amabilmente imparato dal fascismo – che le finzioni debbano essere giustificate o verificate dai loro effetti pratici nella realtà. Così il mondo viene cambiato per essere adattato ad una finzione, come successe per l'assassinio degli ebrei. Il risultato è quello di avvilitare la realtà e regredire nel mito (2004: 95-96).

21. *Il mito scismatico*

Il mito del modernismo odierno – delle avanguardie “scismatiche” che sfidano la critica mentre scrive il suo libro – Kermode lo individua nel “Nuovo”. “Dopo quarant’anni le pressioni escatologiche non sono certo diminuite. Apocalisse è una parola alla moda” (Kermode 2004: 100), e per essere alla moda non veste più, nell’arte, i panni di qualche tradizione, bensì quelli della novità ad ogni costo. Il mito del Nuovo nascerebbe da un’idea estremista della “transizione” – una varietà “immanente”, ricordiamolo, dell’apocalisse:

È, questa, la moderna apoteosi del gioachimismo: la credenza che la propria epoca sia un momento di transizione fra due periodi molto importanti si trasforma nella convinzione che la transizione stessa diventi un’epoca, un *saeculum*. Togliamo al periodo di tre anni e mezzo della Bestia, che era

l'originale periodo giovanneo, illustrato da Gioacchino, tutte le "rozze" associazioni numeriche, e avremo un periodo di transizione eterna, di crisi perenne (2004: 89-90).

Perduta la "fiducia nelle fini", il peso delle emozioni apocalittiche grava oggi sulla transizione: "un'agonia atemporale" (Kermode adotta un'espressione di Focillon), una transizione senza più approdo pensabile e senza più rapporti col passato e col futuro: "La nostra è l'epoca della mancanza di qualsiasi elemento positivo, è soltanto l'epoca della transizione. E muovendo di transizione in transizione, dobbiamo pensare che la nostra esistenza non ha logici rapporti col passato, né profetizzabili rapporti con il futuro" (2004: 90). Ma rinunciando alla prospettiva storica, senza più dialogo con la tradizione, senza più teleologia di rifondazioni, l'arte secondo Kermode perde la bussola. Nessun metro per commisurare, rinnovare, spodestare e sostituire; nessun criterio per orientarsi, se non "la novità dell'oggetto":

Il portavoce del concetto di transizione nelle arti è Harold Rosenberg, che annuncia espressamente che l'epoca presente è un'epoca di transizione senza fine. Egli dice che nell'accogliere l'arte nella nostra vita non possiamo assolutamente, a meno di non fraintendere tutto, usare criteri che derivano dal passato. Lo sviluppo logico della teoria della perenne transizione è che l'unico criterio per cui possiamo stabilire se un oggetto significhi qualcosa per noi è la novità dell'oggetto. Rosenberg pensa che la situazione sia questa e così sia stata per un certo tempo. Egli parla di una "tradizione" del Nuovo (2004: 90)¹⁵.

Secondo Kermode, estimatore moderato dell'innovazione modernista, il Nuovo come criterio di valore non resiste alla critica:

Il Nuovo di Rosenberg non è, a mio avviso, un criterio utile; le forme dell'arte – il suo linguaggio – sono, per loro natura, una continua estensione e modificazione di convenzioni conosciute dall'autore e dal lettore; e questo è vero anche per gli artisti più originali, purché anche loro comunichino. Dunque la novità nell'arte è o comunicazione o chiasso. Se è chiasso c'è ben poco da dire. Se è comunicazione è inevitabilmente in relazione con qualcosa di più antico. [...] Il Nuovo di Rosenberg è come il paradigma gioachimita nell'epoca della luna. È molto elaborato, naturalmente, ma è un mito. I miti operano nel mondo e questo mito del "Nuovo" ha positive implicazioni col modernismo. Deve essere considerato, dunque, con una notevole dose di scetticismo (2004: 90-91).

"Lo scisma non ha significato se non è riferibile a qualche precedente condizione: l'assolutamente Nuovo è incomprensibile, anche come novità" (2004: 102). Se non c'è una dialettica che la leghi sensibilmente al passato, fosse pure nella forma di una contestazione, l'avanguardia smette di comunicare, "La novità diventa un'inflazione di trivialità", "c'è più chiasso che informazione" (2004: 106):

Marx una volta disse che "la coscienza del passato pesa come un incubo sulla mente degli esseri viventi", ed è da quell'incubo che i moderni apocalittici vogliono svegliarsi. Ma l'incubo è parte della nostra condizione umana, parte del loro materiale. Una generazione lo affrontava dalla parte della tradizionalismo autoritario; un'altra preferisce quella della anarchia (2004: 106).

Ha già detto dei "brutti casi di ingenuità letteraria" in cui talvolta incorsero i tradizionalisti. Anche l'"anarchia" delle avanguardie, questo "chiasso", gli evoca fantasmi d'irragionevolezza:

Il disprezzo per il passato facilita l'avvio di questi movimenti; c'è un'analogia con la storia delle eresie, quando alcuni fanatici molto spesso reinventavano dottrine di sette più antiche senza conoscerle (2004: 105).

Ignoranza e fanatismo: dai settari dell'arte d'ogni tipo, si ha l'impressione, Kermode è sempre poco o molto allarmato.

22. *L'ironia modernista*

Due tentazioni complementari hanno insidiato e continuano a insidiare il modernismo: "avvilire la realtà e regredire nel mito" (Kermode 2004: 96). Kermode ha l'aria di deprecare i cedimenti tradizionalisti (Pound e Yeats) più di quanto biasimi il "chiasso" degli scismi, e tuttavia gli autori che preferisce, nei quali secondo lui l'innovazione modernista ha dato il meglio, non erano affatto scismatici, e mantenevano un rapporto saldo e vitale con la finzioni tradizionali.

"Nel parlare dei grandi uomini del primo modernismo dobbiamo fare sottili distinzioni" (2004: 99); e infatti Kermode distingue, gli piacciono gli scrittori che, invece di "avvilire la realtà", hanno eretto a sua difesa, anzi ad esaltarne la scabrosa contingenza, tutte le debite salvaguardie scettiche; gli scrittori che non sono "regrediti nel mito", e nondimeno hanno tratto il massimo profitto dall'apocalisse, perché ne hanno adoperato il "modello", con grande sapienza costruttiva, a rendere umanamente pregnanti le opere. Hanno modulato ironicamente l'apocalisse: "ironia" è parola ricorrente e riassuntiva del gradimento kermodiano. Hanno esibito il "modello", ma mostrando che l'apocalisse è una finzione e che questa finzione è in un rapporto di tensione eloquente con la "realtà". Nel meglio della loro opera *chronos* confuta *kairos* in modo patente, e tuttavia l'opera, se non alludesse all'apocalisse, a questa pienezza, sarebbe

muta, non potrebbe dire agli uomini che sono “nel mezzo”, a cui si ispira e si rivolge, l’inadempienza *cronica* della loro condizione. Le pagine dedicate a Joyce e a Beckett sono forse le più criticamente ispirate dell’intero *Senso della fine*:

Joyce, che era un realista, era ammirato da Eliot perché modernizzata il mito, e attaccato da Lewis perché si preoccupava della confusione e dei disordini della percezione comune. Ma di tutte queste grandi opere sono *Ulisse* studia e sviluppa il rapporto di tensione fra paradigma in realtà, sostiene la resistenza dei fatti alle finzioni, della libertà umana e della imprevedibilità dell’“intreccio”. Joyce sceglie un Giorno; è una crisi trattata in maniera ironica. Il giorno è pieno di fatti che succedono a caso. Ci sono coincidenze e incontri che si verificano, e coincidenze che non hanno luogo. Potremmo chiederci se uno dei meriti del libro non è quello della sua *deficienza* mitologica. Mettiamo a paragone, a proposito di coincidenze, Joyce con gli junghiani e il loro solenne mito dell’armonia, il Principio della Sincronicità. Da Joyce si può addirittura far derivare un mito di Armonia Negativa; la sua è una prosa narrativa che si adatta a tutte le circostanze. E Joyce, che probabilmente ne sapeva più di tutti gli altri, non venne attratto dalle opportunità intellettuali o dall’eleganza formale del fascismo (2004: 99-100).

[Beckett] è il teologo perverso di un mondo che ha sofferto la Caduta, chi ha sperimentato una Incarnazione che ha cambiato tutti rapporti di passato presente e futuro, e che non sarà riscattato. Il tempo è una transizione senza fine da una condizione di miseria a un’altra, “una passione senza forma e senza luogo”, che finirà senza nessuna *parousia*. È un mondo che chiede forme e luoghi e Apocalisse mentre tutto quello che riesce a ottenere è vana temporalità, follia, una confluenza antitetica e multiforme.

Sarebbe un errore credere che le negazioni di Beckett sia-

no un rifiuto del paradigma in favore della realtà in tutta la sua povertà. In Proust, che Beckett ammira tanto, l'ordine, la forma delle passioni, tutto deriva dall'ultimo libro; sono fattori positivi. In Beckett, i segni di ordine e forma vengono presentati più o meno continuamente, ma sempre con un segno di cancellazione; sono risorse nelle quali non si può credere, assegni bancari scoperti. L'ordine, paradigma cristiano, egli suggerisce, non si può più usare altro che come ironia; è per questo che i Rooney scoppiano a ridere quando sul pulpito di Wayside leggono che il Signore sosterrà tutti quelli che cadono (2004: 101).

23. La nausea: il conflitto tra contingenza e narrabilità

L'ultimo capitolo s'impenna sull'analisi di un'opera autobiografica del 1952, *Solitary Confinement* di Christopher Burney, che a Kermode sembra emblematica per motivi su cui non serve qui sostare. Preferisco concludere il mio attraversamento ragionato del *Senso della fine* guardando al penultimo capitolo, dove pure un testo in particolare è messo a fuoco per la sua rappresentatività, assai più noto di quello di Burney e anzi celebre. Si tratta de *La Nausée* di Sartre, del 1938.

Questo romanzo dà a Kermode l'occasione di discorrere di una questione generale, ovvero del rapporto, nelle narrazioni moderniste, tra il modello apocalittico e la "contingenza": "*La nausea* rappresenta un momento di crisi nel rapporto tra finzione e realtà, nella tensione o dissonanza fra forma paradigmatica e realtà contingente" (Kermode 2004: 116). Prima ancora, di profilare complessivamente la storia del romanzo (una "storia di antiromanzi") come storia di tale rapporto e della sua mutevole criticità:

Succede che nell'attuale fase della nostra civiltà, il romanzo è la principale forma letteraria. Si presta a spiegazioni pre-

se da qualsiasi sistema intellettuale dell'universo che possa sembrare soddisfacente. La sua storia è un tentativo di evadere le leggi di quella che Scott chiamava "la terra della finzione": le stereotipie che ignorano la realtà e che dalla realtà sono così lontane da doverle identificare con l'assurdo. Da Cervantes in poi il romanzo è stato, quando ci ha soddisfatto, la poesia "capace", secondo le parole di Ortega, "di far fronte alla realtà presente". Ma questa è una "poesia realistica" e il suo tema è "il crollo della poetica", proprio perché deve avere a che fare con "la barbara, brutale, muta, insignificante realtà delle cose". Il vecchio eroe e le vecchie leggi dell'epica non funzionano più; c'è da aggiungere che queste nuove leggi e nuove abitudini devono sopportare ripetutamente gli assalti di una realtà cambiata e brutale. [...] La grande rivolta contro le abitudini e le leggi narrative – gli antiromanzi di Fielding o Jane Austen o Flaubert o Nathalie Sarraute – crea le sue nuove leggi che, a loro volta, dovranno essere distrutte. Anche quando si incontra una completa anarchia narrativa [...] si ha l'impressione che il tempo rivelerà sempre una congruenza con un paradigma; purché, naturalmente, ci sia, in quell'opera, quel quoziente di elementi comuni che rendono possibile la comunicazione (2004: 112-13)¹⁶.

La ragione per cui *La nausea* è emblematico, o, come Kermode aggettiva, "così provocante", (2004: 118) è che qui le tesi filosofiche di Sartre impongono all'arte del narratore un confronto particolarmente duro e serrato con la contingenza (quasi un sinonimo di *chronos*: "una dannata cosa dopo l'altra"). Ed emerge un paradosso, perché quest'opera, che vuol essere "una illustrazione estensiva" della contingenza del mondo e della assurdità della situazione umana", verifica che d'altra parte, "se questa illustrazione è troppo estensiva, il romanzo non è un buon romanzo" (2004: 125)¹⁷. "Appena parla", il romanzo "comincia a essere romanzo, impone causalità e concordanza, sviluppo,

personaggi, un passato che conta e un futuro, entro vasti limiti, determinato dal disegno dello scrittore piuttosto che dai disegni dei personaggi. Essi hanno le loro scelte, ma il romanzo ha il suo fine" (2004: 121-22). Il paradosso sartriano rifletterebbe la condizione paradossale, tra "contingenza" e paradigmi, di tutto il narrare modernista:

Il fatto che la forma non debba regredire nel mito e che la contingenza debba essere formalizzata fa de *La nausea* una specie di modello dei conflitti che si agitano nella teoria moderna del romanzo. Come far giustizia di una realtà caotica e contingente, e come, nello stesso tempo, redimerla? Come giustificare le costruzioni fantastiche di inizio, crisi e fine? Come motivare l'atavismo del personaggio a cui non possiamo impedire di crescere – l'immagine è di Yeats – come cenere in un bastoncino che brucia? Il romanzo avrà una fine; si può evitare una conclusione piena, ma una conclusione ci sarà: un artificioso punto fermo, o, come dice Ford, "un esaurimento di aspetti", un ritorno ironico all'origine come in *Finnegans Wake* e *Come è*. Forse il libro finirà fornendo le chiavi per un altro libro, in cui la contingenza sarà sconfitta: il romanzo che Marcel può scrivere dopo l'esperienza descritta in *Il tempo ritrovato*, o Roquentin alla fine de *La nausea* (2004: 125-26).

Nella *Nausea*, Kermode suggerisce, il conflitto tra contingenza e narrabilità è drammatizzato, perciò lo si scorge così limpidamente. Nell'opera convivono, contrastando, due anime: quella filosofica ed esistenzialista condurrebbe la forma ad esiti probabilmente scismatici, se non fosse affiancata dall'anima più consuetudinaria del romanzo. Una "metafisica" postula il vischio "nauseabondo" della contingenza; la finzione narrativa, chiamata a rappresentarlo, nel momento stesso in cui lo rappresenta lo smentisce e lo supera, e in definitiva consola:

In quanto dà struttura e forma a dei convincimenti metafisici, il libro li rappresenta e insieme di smentisce. A proposito dell'opera di Maurice Blanchot, Sartre notava che una concezione metafisica sembra diversa a seconda che sia dentro o fuori dell'acqua di un romanzo; il romanzo fa la sua parte nel gioco, e può insistere su significati o relazioni che il trattato filosofico confuta, oppure nega. Questa è l'azione della forma; azione che, da qualche parte, potrà raggiungere quella che Sartre chiama "cattiva fede". Può esserci dell'ironia nella decisione di Roquentin di cimentarsi in un romanzo "bello e duro come l'acciaio", ma non è altro che un modo di parlare del tentativo dello stesso Sartre di includere la contingenza in una forma che, quanto più riesce, tanto più distrugge la contingenza. Nonostante tutto quello che si possa dire in teoria, il romanzo ha "delle limitazioni *a priori*" (2004: 118-19).

24. *Ancora tick-tock*

È naturale che a Kermode, anche a proposito della *Nausea*, interessi l'asse del tempo, quello su cui si dispone il modello apocalittico: la "metafisica" sartriana contesterebbe il modello, mentre la sua arte non potrebbe farne a meno:

Per l'esistenzialista, che ha la totale responsabilità delle sue azioni, il passato non ha importanza. Egli vive in un mondo che non solo non ha mai creato, ma che non è mai stato creato da nessuno. Il suo mondo è un caos senza potenzialità, e lui stesso è un semplice potenziale nulla; nel mondo "tutto è azione", mentre la potenzialità è una prerogativa esclusivamente umana. Considerare le cose *pour soi*, come fa Roquentin nel parco, vuol dire essere nauseantemente consapevoli che "tutto è pienezza" [...]. Ma il mondo che costruisce un romanzo (e *La nausea* lo costruisce) è diverso dal mondo della nostra comune esperienza, perché è creato e perché ha la potenzialità dell'immaginazione creativa dell'uomo. [...] È molto semplice: senza potenzialità, nel romanzo non è possi-

bile il cambiamento [...]. Un romanzo che volesse realmente adottare questa linea di condotta si risolverebbe in un puro e semplice caos. Non c'è romanzo che possa evitare di essere quella che Aristotele definisce "un'azione compiuta". Tutti i romanzi, allora, imitano un mondo di potenzialità, anche se questo implica una filosofia disprezzata dai loro autori. Essi sono fissati su un'immagine di principio, metà e fine, causa e potenzialità (Kermode 2004: 119-20).

Il romanzo di Sartre, "anche se circonda l'eroe di immagini senza forma, disumane, nauseanti, non deve essere lui stesso senza forma, nauseante, disumano, e nemmeno può ripetere la presuntuosità formale del romanzo ottocentesco o l'arrogante onniscienza di Mauriac":

Il romanzo si muove fra questi due estremi e, secondo la familiare immagine di George Eliot, è come la candela che crea un disegno con le macchie sparse sulla superficie di uno specchio. Questo disegno è così importante da un punto di vista umano che, umanamente parlando, la contingenza si riduce a essere soltanto il suo materiale (2004: 126).

Il disegno che ci sembra di vedere nelle macchie di uno specchio è "importante da un punto di vista umano": l'illusione ottica ricorda quella uditiva delle prime pagine del *Senso della fine*, i tick tutti uguali dell'orologio che vogliamo sentire diversi – tick-tock – perché ci confortino umanamente. Un'altra successione sonora, appena più ampia, è evocata ora, in questo capitolo, mentre Kermode si avvia a concluderlo. La riprende dalla *Nausea*: è la canzone di tre minuti, *Some of these days*, scelta da Sartre a esemplificare gli "appagamenti dell'arte". Kermode fa di essa una cifra del modello apocalittico che ha discusso nel proprio libro, mentre vi scorge la minima *mise en abîme* – nel libro di Sartre – delle necessità paradigmatiche che perfino il romanzo aprioristico della contingenza ha dovuto confermare:

La canzone è un'opera artistica minima, è il più piccolo controllo della contingenza che si possa immaginare. Nello spazio di tre minuti gli autori, dice Roquentin, si sono sentiti come degli eroi di un romanzo: "si sono lavati del peccato di esistere". Essi hanno creato un inizio e una fine artificiali, una durata minuscola ma umana in cui tutto, fra quei due punti, ha un ordine e può così, nella forma di una finzione, provocare e negare la pura e semplice esistenza della realtà. Se esistenzialismo vuol dire umanesimo, questa canzone e il romanzo gli appartengono (2004: 128-29).

25. *"Tutto cresce all'ombra di precedenti armonie"*

Robbe-Grillet, spesso chiamato in causa nel *Senso della fine* come rappresentante del modernismo scismatico di ultima generazione, sembra a Kermode che "balbetti" quando afferma che, nel suo "nuovo realismo, il lettore, alla fine, può ritrovarsi": "il tono del romanzo sartriano è più profondo di quello che si riscontra in quei libri che sono praticamente la sua progenie" (Kermode 2004: 130). Se l'avanguardia balbetta, e "un balbettamento di dialoghi confusi, un affastellamento di avvenimenti senza armonia" sarebbe senza dubbio quel narrare che davvero riuscisse a restituire solo "fattualità" e contingenza (2004: 129), *La nausea* è eloquente e convince "da un punto di vista umano", perché Sartre ha accettato una sfida antica, ha risposto ancora una volta alla domanda di Roquentin, che è poi la perenne domanda dell'arte nei romanzi: "Come possiamo, attraverso un mezzo espressivo che è inevitabilmente impuro, lavarci del peccato dell'esistenza?" (2004: 130).

Il romanzo ha sempre articolato questa domanda sul piano della forma; la "*recherche* di cui parlano i nuovi teorici" non è nuova, "nonostante abbia raggiunto ora una particolare importanza è sempre stata una componente fissa del genere". Il romanzo è stato sempre premuto "da una parte dall'esigenza di

imitare il contingente, e dall'altra dal potere che ha la forma di consolare”:

In breve, le pressioni che la sua costante alterazione comporta sono l'angoscia e la malafede. In quanto a quest'ultima, proviene da una vile o acritica aderenza ai paradigmi. Eppure non ne possiamo fare a meno; e se i risultati, necessariamente, appaiono ambigui, una nuova ricerca viene a purificarli (2004: 130).

Sartre ha vinto la sfida perché non ha troncato con la tradizione, con la “forma ereditata”; ha potuto trovare “la formula adatta per stabilire un nuovo tipo di armonia fra la mente umana e le cose così come sono” (2004: 129) perché sapeva delle formule vecchie, e che niente è mai fino in fondo “nuovo”: “tutto cresce nell'ombra di precedenti armonie, di precedenti inizi e fini, di precedenti eroi: se nel mondo non fosse esistito nessun romanzo da poter condannare, *La nausea*, ma anche *L'essere e il nulla*, non sarebbero mai stati concepiti” (2004: 130)¹⁸.

NOTE

¹ *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* apparve la prima volta nel 1966, presso la Oxford University Press, frutto di una serie di conferenze tenute l'anno prima da Kermode al Bryn Mawr College; nel 1972 la prima traduzione italiana (Milano, Rizzoli). Una nuova edizione, con l'aggiunta di un *Epilogo* dell'autore, è uscita nel 1999, e alla sua traduzione in italiano farò riferimento, segnalando fra parentesi, dopo ogni citazione, il numero della pagina. Il libro in altri paesi ha avuto conseguenze importanti: hanno riconosciuto debiti Brooks (1984), Ricoeur (1983), Iser (1991). In Italia ha tratto somme dall'opera Giulio Ferroni, nell'introduzione sunnominata al *Senso della fine* e altrove (Ferroni 2010); e va segnalato Amalfitano (2015): tra le poche applicazioni critiche nel nostro paese delle chiavi kermodiane, tolte non soltanto dalla teoria maggiore o che ha più circolato in Italia, ma non adoperate all'intelligenza di romanzi italiani, ciò che invece ha ultimamente tentato Maffei (2017).

² Si veda soprattutto Frye (1969)

³ Più spesso “modello”, fornendogli “paradigma”, piuttosto, le aggettivazioni: “paradigmatico” ecc. Mi regolerò allo stesso modo parafrasando.

⁴ Nelle *Apocalissi difficili* (2017: 15-20) ho accostato il “modello apocalittico” di Kermode allo schema essenziale ravvisabile nelle filosofie profane della storia (da Voltaire in avanti) secondo Löwith (1949). Particolarmente sensibile al tema ecologico Ferroni, negli interventi sulla condizione “postuma” della letteratura prodotti nei paraggi del (e successivamente al) suo interessamento al *Senso della fine* di Kermode.

⁵ La formula è tratta da Marsh (1952).

⁶ Prelevo la prima e la terza definizione dall'Enciclopedia Treccani *on-line*; la seconda dal dizionario di Google.

⁷ Invita all'ipotesi di un fondamento organico del “modello apocalittico” Peter Brooks in *Trame*, dove c'è un capitolo nel quale i plot romanzeschi vengono spiegati non guardando alla Bibbia ma a una teoria del vivente e delle sue pulsioni, ossia *Al di là del principio del piacere* di Freud (1920). Brooks parla anche lui di “consonanze” proposte dall'autore e attese dal lettore di un testo (anche se non usa la parola l'ispirazione kermodiana del capitolo è evidente, e del resto riconosciuta in una nota in calce - cfr. Brooks 2004: 101), e argomenta stabilendo un'analogia tra la pulsazione fondamentale freudiana – la pulsione di morte – e il desiderio narrativo: “Quel che opera nel testo attraverso la ripetizione è la pulsione di morte, la spinta verso la fine. Al di là e al di sotto del controllo del principio di piacere si trova questa linea di forza del racconto, questa ‘pulsazione’ fondamentale, avvertibile o udibile attraverso le ripetizioni che ci riportano indietro nel testo” (2004: 112). Se Freud insegna che: “L'organismo deve vivere in modo da poter morire correttamente, trovando la morte giusta” attraverso quella “complicata digressione chiamata vita” (2004: 117), “Sartre e Benjamin hanno efficacemente sottolineato” che anche “la narrazione deve tendere verso la sua fine, ricercare la propria illuminazione nella sua stessa morte, che deve peraltro essere la morte giusta, il finale corretto” (2004: 113). “Il desiderio del testo (che è anche desiderio della lettura) è [...] un bisogno di arrivare alla fine, ma solo quando la si raggiunga attraverso una deviazione sia pur minimamente complicata, uno scarto intenzionale, un momento di inquietudine e di incertezza, che è appunto la trama del racconto” (2004: 114). “Il modello [quello freudiano, ma sembra che si parli proprio del modello apocalittico kermodiano] suggerisce che noi viviamo per poter morire: ne consegue che l'intenzionalità della trama consiste nella sua tensione verso la fine, anche se la fine si può raggiungere solo attraverso la deviazione” (2004: 118).

⁸ Kermode trae le notizie da Festinger (1964).

⁹ Le citazioni sono da Bultmann (1957); Collingwood (1949); Butterfield (1949).

¹⁰ Kermode qui fa riferimento a Brabant (1937).

¹¹ Rinviano a Poulet (1950 e 1961).

¹² Kermode cita da Murdock (1961).

¹³ L'ultimo ritaglio fra virgolette è dalla prefazione di James a *Roderick Hudson* (1857).

¹⁴ Il riferimento è a Trilling (1966).

¹⁵ Il riferimento è a Rosenberg (1962 e 1964).

¹⁶ Kermode cita Ortega y Gasset da una traduzione recente in inglese delle *Meditaciones del Quijote* (1914).

¹⁷ L'idea della *Nausea* come "illustrazione estensiva" è ripresa da Thody (1960).

¹⁸ Quanto all'*Epilogo* aggiunto al *Senso della fine* nel 1999, Kermode in esso si limita a discutere alcune critiche suscitate dal libro al primo apparire, senza proporre correzioni o aggiunte essenziali alla teoria, che ancora pare convincerlo, e anzi di più, dato il tenore non troppo apocalittico, come gli sembra, delle attese collettive alle soglie del nuovo millennio. Leggiamo: "Nell'autunno del 1965, quando ho tenuto le conferenze che compongono *Il senso della fine*, la conclusione del millennio in corso sembrava appartenere a un futuro ancora lontano, ma nessuno poteva ignorare l'imminenza di eventi che, senza esagerare, si sarebbero potuti definire apocalittici. La crisi dei missili di Cuba e l'assassinio del presidente Kennedy erano episodi molto recenti, la Guerra fredda continuava ad essere gelida, e parole come *megadeath* [megamorte] erano entrate nell'uso comune" (2004: 159). Anche se l'anno non aveva un numero risonante, che finisse con tre zeri, "L'inizio di una fase negativa, magari tanto negativa da essere fatale, pareva più che possibile" (2004: 159.). E invece oggi, mentre a grandi passi si avvicina il 2000, "pare che la conoscenza della Bomba ci terrorizzi meno di quanto facesse negli anni Sessanta. Forse ci siamo semplicemente abituati all'idea, o forse la fine della Guerra fredda ha calmato menti fin troppo disposte ad accogliere tale sollievo" (2004: 160-61). Il tono è di cauta soddisfazione "scettica": anche se ammette di non sapere se "sentirci così compiaciuti sia giusto o no", per Kermode, s'intuisce, l'ansia apocalittica ora più blanda che negli anni Sessanta, a dispetto del compimento prossimo del millennio, dà retrospettivamente ragione al libro in cui, in quel decennio, egli aveva, di tale sentimento ricorrente umano, relativizzato e in fin dei conti sdrammatizzato i fenomeni. D'altra parte anche lo scetticismo può essere sottoposto a critica; se diventa distrazione o assuefazione impone gli anticorpi del ragionevole

allarme, come ha osservato Giulio Ferroni nella *Presentazione* anteposta all'opera in occasione dell'edizione italiana nel 2004, con parole ancora da condividere – dopo quasi altri tre lustri, dopo i più recenti e variamente preoccupanti segnali dal futuro – e a cui lascio di concludere, a proposito delle domande che il “modello” di Kermode può ancora provocare: “Certamente entro il suo modello apocalittico tutta l'ossessione della fine che pervade la cultura contemporanea sembra poter trovare un ridimensionamento, una correzione: viene insomma decostruita. Servendosi di questo libro del 1966 si potrebbero chiamare in causa tanti libri e interventi recenti, che guardano al presunto punto finale raggiunto da varie realtà e istituzioni, e che verrebbero così ricondotti dentro questo percorso già tanto noto e attraversato, all'umana esigenza di vedersi giunti al termine, di verificare la fine entro la propria esperienza. Si può così pensare ai vari tentativi di fissare la fine della modernità, di identificare il postmoderno o la sua stessa fine, o a libri come *The End of History and the Last Man* di Francis Fukuyama (1992), *La fin de la démocratie* di Jean-Marie Guéhenno (1993), *The End of Education* di Neil Postman (1995), ecc. Nell'ottica di Kermode si potrà dire che in fondo si tratta sempre di narrazioni, finzioni della fine che si sovrappongono a una realtà confusa e articolata, che danno un senso umano e stabile a un mondo che, modificandosi, ci fugge davanti, appare sempre più incomprensibile, privo di senso. [...] / Credo però che sarebbe erroneo trascurare il peso delle minacce che le comunità umane, le istituzioni, i progetti, le speranze sentono gravare su di sé; come sarebbe erroneo trascurare più in generale gli effetti della percezione di modificazioni radicali, crolli, rovesciamenti, annientamenti che hanno avuto luogo più volte nel corso della storia e che nella congiuntura attuale crediamo di avvertire con più netta urgenza, per l'azione di fattori politici, tecnologici, antropologici, ambientali senza precedenti, che hanno luogo nel quadro della cosiddetta ‘globalizzazione’. È possibile peraltro che non tutti gli avvertimenti della fine che si sono dati storicamente siano riconducibili al modello dell'*Apocalisse* biblica: l'antichità ha vissuto e riconosciuto più volte situazioni di crollo, di caduta rovinosa e conclusiva non solo di singole istituzioni e di singoli gruppi sociali, ma di intere civiltà. [...] / Queste ‘fini’ storiche [...] possono portarci a considerare con minore diffidenza e forse con maggiore ansia di quella manifestata da Kermode le sensazioni e le angosce della fine che percorrono i nostri giorni e che possono identificarsi in fenomeni più recenti di varia estensione e natura. Alcuni di essi, come il crollo del

muro di Berlino, la dissoluzione dell'Unione Sovietica, la fine della Jugoslavia, erano già in atto nel 1999, quando Kermode ha steso il suo *Epilogo*, implicitamente guardando alla situazione presente come più 'serena' e meno apocalittica di quella del 1965; ma ben più cupe e 'finali' vicende si sono aggiunte all'alba del nuovo millennio, che hanno il punto di irradiazione più terribile nella data e nei crolli dell'11 settembre 2001. Se da allora la vita continua e certo il mondo non è finito, si ha però sempre più la sensazione che qualcosa di essenziale sia finito, che il mondo si trovi in preda a una deriva inarrestabile; mentre lo sviluppo sempre più distruttivo, determinato dal dominio cieco e incontrollato delle leggi del mercato e di un'economia di rapina, che produce l'alterazione indiscriminata e irresponsabile dell'ambiente fisico e umano, prospetta la possibilità e l'inquietudine di un'Apocalisse davvero "reale", né mitica né produttrice di 'finzioni-armoniche' (e comprenderne la reale possibilità e configurarne gli esiti può essere forse il solo modo per tentare di allontanarla)" (2004: XVI-XVIII).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Amalfitano, Paolo (2015), *L'armonia di Babele. Varietà dell'esperienza e polifonia delle forme nel romanzo inglese*, Macerata, Quodlibet
- Brabant, Frank Herbert (1936), *Time and Eternity in Christian Thought*, London, Longmans, Green.
- Brooks, Peter (1984), *Reading for the plot*, trad. it. a cura di Daniela Fink, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004.
- Bultmann, Rudolph (1957), *History and Escatology*, New York, Harper and Brothers.
- Butterfield, Herbert (1949), *Christianity and History*, London, G. Bell and Sons.
- Collingwood, Robin George (1949), *The idea of History*, Oxford, Clarendon Press.
- Ferroni, Giulio (2010), *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli.

- Festinger, Leon (1964), *When Prophecy Fails*, Harper & Row, New York.
- Frye, Nortrop (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, trad. it a cura di P. Rosa-Clot, S. Stratta, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969.
- James, Henry (1879), *Roderick Hudson*, London, Macmilan & Co.
- Iser, Wolfgang (1991), *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Kermode, Frank (1996), ed. Giulio Ferroni, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004.
- Löwith, Karl (1949), *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*, Chicago, University of Chicago Press.
- Maffei, Giovanni (2017), *Le apocalissi difficili*, Roma, Salerno Editrice.
- Marsh, Jhon (1952), *The fullness of time*, New York, Harper and Brothers.
- Murdock, Iris (1961), "Against Dryness", *Encounter*, 1: 16-20.
- Poulet, George (1950), *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon.
- (1961), *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon.
- Rosenberg, Harold (1962), *The Tradition of the New*, New York, Horizon Press.
- Ricoeur, Paul (1983). *Temps and récit*, Paris, Seuil.
- (1964), *The Anxious Object*, New York, Horizon Press.
- Thody, Philip (1960), *Jean-Paul Sartre*, London, Hamish Hamilton.
- Trilling, Lionel (1966), *Beyond Culture*, London, Secker and Warburg.

ARIANNA MARELLI

Giorgio Manganelli tra “opera aperta” e “opera chiusa”

È il marzo del 1969 quando Italo Calvino, appena terminata l'entusiastica lettura in manoscritto di *Nuovo commento*, indirizza a Giorgio Manganelli una lettera rivelatrice sia sul testo in sé che sulla personalità narrativa di entrambi gli scrittori, mittente e destinatario. La lettera – datata “Parigi, 7 marzo 1969” e che viene ora ristampata nelle edizioni manganelliane dell'opera quasi a suo privilegiato complemento meta-commentatorio – contiene infatti non solo la prima interpretazione critica di *Nuovo commento*, ma anche per molti aspetti la più caratterizzante. Dice Calvino:

Riassumerò il mio journal d'un lettore in questo modo: si comincia dicendo: ho già capito tutto: un commento a un testo che non c'è, peccato che si capisca il gioco fin da principio [...]; a un certo punto, attraverso un processo di accumulazione si passa una certa soglia e s'arriva a un'illuminazione improvvisa: ma certo, il *testo* è Dio e l'universo, come ho fatto a non capirlo prima! Allora si rilegge da principio con la chiave che il *testo* è l'universo come linguaggio, discorso d'un Dio che non rimanda ad altro significato che alla somma dei significanti, e tutto regge perfettamente (Calvino 1969: 149-50).

È un'interpretazione¹ che anche qui si terrà per ferma, con lievi aggiustamenti. *Nuovo commento* consiste, appunto, nella continua annotazione di un testo sempre evocato ma mai esplicitamente mostrato. E non potrebbe essere altrimenti, visto che il testo è il mondo, l'universo, paradossalmente proprio l'extra-testo, secondo un'iperbolica espansione della metafora del mondo quale libro della natura². In questo senso, non più soltanto per la sua struttura formale articolata in teoria (il discorso pseudotrattatistico) ed esercizi (le storie compiute interne) – già caratteristica, cinque anni prima, di *Hilarotragoedia*, l'opera dell'esordio pubblico di Manganelli in veste di scrittore –, ma proprio per il suo tema portante *Nuovo commento* si chiarisce come una delle variazioni³ cosmologiche manganelliane, di tonalità disforica. Un commento, dunque, a quel testo che è sì il nostro mondo, ma che è pure – lo intuiva bene Calvino – il “discorso d'un Dio” rifiutato ed evocato insieme, come sempre in Manganelli⁴. Insomma il dio, il cui verbo sarebbe al principio di tutto, è qui l'Autore anonimo con la maiuscola, e nel commento oggetto d'indagine al pari del suo prodotto creativo.

Ma le parole di Calvino di fatto segnano anche il sentiero verso un'altra, complementare, direzione interpretativa dell'opera: quella che vede “l'universo” alla base di *Nuovo commento* soltanto come “linguaggio”, pura “somma di significanti”⁵. Si tratta di una lettura fortunatissima sia per il volume in questione, come in generale per il complesso del *corpus* mangeliano, per la quale si trovano punti d'appoggio nei testi stessi. Tuttavia, per la sua strenua esclusività – che taglia fuori *tout court* il piano referenziale – questa chiave finisce per essere anche riduttiva: che per Manganelli valga solo un universo linguistico autoreferenziale impoverisce la sua operazione, perché la priva di una parte sostanziale delle sue motivazioni. Certo, non si può negare che sia l'autore stesso a giocare e ad oltranza con tale ipotesi; ma appunto la sua operazione ludica mira forse a portare alle sue estreme conseguenze una figura – il mondo

leggibile – senza per questo eliminare del tutto la referenzialità concreta. Quella che chiamiamo realtà è infatti sempre presente, in un modo o nell'altro, nell'opera manganelliana, per quanto relegata sullo sfondo o messa fuori fuoco.

Tornando all'amichevole parere di lettura, Calvino scopre subito le sue carte. Assecondando "quel fanatico dell'opera chiusa' e degli schemi lineari che alberga in me" – come dice di se stesso – dichiara di essere andato alla ricerca nel testo di uno o più "sistemi" ordinativi interni (1969: 150-1).

Sono gli anni in cui Calvino si è avvicinato in proprio alla letteratura combinatoria: è a Parigi, dove frequenta l'OULIPO e ha appena iniziato, dal 1968, a sperimentare gli accostamenti dei tarocchi. È dello stesso 1969 di *Nuovo commento* la prima versione del suo *Castello dei destini incrociati*. Calvino dunque, seguendo le indicazioni degli esponenti delle note che Manganelli ha messo a testo, individua varie "struttur[e] [...] pertinent[i]" (1969: 153), per lui quindi di particolare soddisfazione. Avanza alcune correzioni per refusi di battitura in merito – Manganelli, com'è noto, era un dattilografo disordinatissimo – e propone alcuni aggiustamenti generali, come rinominare l'intera seconda parte del libro sotto l'esponente (2), in parallelo all'apertura che si apre con (1). Conclude infine "col consiglio di [...] completare l'incastratura di tutto nel tutto per rendere il tutto compatto come un uovo" (1969: 153). Un modo, in omaggiante stile manganelliano, per ribadire la propria ferrea istanza di chiusura.

A fronte di questa meticolosa proposta di riaggiustamento strutturale, sarà indicativo che – nel volume pubblicato – si possa ritracciare correzione soltanto di quelli che sono palesemente errori materiali; nessuna modifica apportata va in direzione di un'"incastratura" perfetta: la seconda parte del libro continua a chiamarsi (1) come la prima; continua a mancare lo sviluppo narrativo dell'ultimo esponente di una serie di note, annunciato ma poi non svolto. Questa vicenda esterna all'opera – in cui si può leggere implicitamente ribadita la scelta autoriale di una

difformità, di un disordine di contro alla proposta di un ordine totale – è di per sé un “segno” significativo (per usare un lemma molto caro a Manganelli). *Nuovo commento* – come del resto quasi tutti i testi manganelliani – è così tutt’altro che un’“opera chiusa”; anzi, si propone per programma come un’“opera aperta”, dove la celebre formula di Umberto Eco (enunciata solo pochi anni prima, nel 1962) non suona qui pretestuosa, ma è inscritta di fatto – seppur per contrasto – già nello stesso discorso di Calvino⁶.

Eco, lo si sa, è stato affiliato almeno teoricamente a quella formazione di comodo etichettata come Gruppo 63, attorno a cui ha gravitato – in modo poco convinto, come si addice agli *outsider* – anche Manganelli. Ma al di là di questo, Eco si rifà per la propria formulazione della *Poetica dell’opera aperta* anche a un retroterra culturale comune a Manganelli: cioè, al Luciano Anceschi studioso delle poetiche e promotore della riscoperta italiana del barocco. Manganelli quindi è in linea almeno idealmente con alcuni assunti di Eco. Quest’ultimo intende indagare – così nell’*Introduzione* alla seconda edizione, del 1967, meditata alla luce delle dirompenti reazioni all’opera – il fenomeno per cui l’ambiguità, qualità intrinseca della letteratura in generale, “diventa – nelle poetiche contemporanee – una delle finalità esplicite dell’opera, un valore da realizzare a preferenza di altri” (Eco 1962/67; ed. 1992: 16)⁷. Questa apertura dell’interpretazione sollecita Eco, con esiti che sappiamo apripista e fondamentali, a una rilettura ambigua dell’atto di fruizione dell’opera: è il punto di vista del lettore. In Manganelli invece, l’“opera aperta” – pure apertissima per il lettore – è presupposta nell’atto narrativo, nell’operazione scrittoria stessa⁸. Questo dato è peraltro esplicitamente tematizzato e si declina soprattutto secondo due modalità: da un lato nel senso di una scrittura (potenzialmente) infinita (qui una sola occorrenza simbolica):

Dal che verrà che, qui o altrove, le singole unidimensionali letture saranno sì a loro modo sensate, o coerenti, ma infinitamente parziali, giacché pare certo, o almeno tetramente probabile, che sotto ogni singolo testo altri se ne agglomerino, concettose sfoglie cui altre tengono dietro e, dopo questa, altre ad infinitum [...] (Manganelli 1996: 38);

dall'altro come scrittura "scostata e dall'inizio e dalla fine", sviluppata in uno "spazio mediano":

La nota, infatti, si tiene scostata e dall'inizio e dalla fine [...]. Tuttavia la scelta dello spazio mediano non è indizio di saputa ignavia, ma segno certo di circospezione, forse un capolavoro di strategia critica, colpo di genio di volpe commentatoria⁹ (1996: 22-23).

Del resto, pur interrompendosi, le opere manganelliane non finiscono propriamente. Si pensi al finale di *Hilarotragedia* che si chiude, senza farlo davvero, su un'ulteriore apertura, un segno di due punti: "In proposito, si potrebbe avanzare la seguente ipotesi:" (Manganelli 1964; ed. 1987: 143). Ma la non-fine è evidente pure dal trattamento riservato nei testi manganelliani all'apocalisse, proprio il modello-archetipo narrativo-cognitivo che Frank Kermode ha messo alla base della sua riflessione sul *Sense of an Ending* (cfr. Kermode 1967). Così in un racconto come *L'effigie* (collocabile attorno al 1970), l'apocalisse è data come già avvenuta per quanto pressoché inavvertita, e la narrazione si sviluppa proprio in questa situazione postuma (una condizione che è qui molto specifica e connotata appunto religiosamente, ma che di fatto si riconnette pure a tutti i narrati postumi della sua scrittura, dove a parlare ad esempio sono istanze vocal-narrative poste in un dopo incerto: dopo-vita, dopo-morte?)¹⁰. Oppure un'altra declinazione di un'apocalisse scardinata o inefficace

si può trovare proprio in *Nuovo commento*, evocata per negarne satiricamente l'efficacia: "Scuotendo il capo, vi dissuaderà dall'attendere sollievo dall'ecpirosi, bella esplosione del mondo [...]. Nelle more della catastrofe, che farà del nostro, ora avventizio, un inferno di ruolo [...]" (Manganelli 1996: 50). Anche se ci fosse il sospirato momento della fine, nulla cambierebbe di sostanziale, si proporrebbe un "inferno" sì ulteriore, ma del tutto simile all'attuale.

Apparentemente, quindi, non c'è fine possibile nell'universo scrittoria manganelliano e lo schema retorico antico di uno sviluppo lineare attraverso inizio-mezzo-fine non solo non ha presa, ma è espressamente rigettato in favore di un'apertura incondizionata della narrazione – una narrazione in genere affatto o scarsamente evenemenziale, e che procede spesso – come ha dimostrato tanta critica manganelliana – per pure assonanze, allitterazioni, guidata nell'avanzata del testo proprio dalla sua formale compagine sonora.

Tale è la situazione del primo strato testuale delle opere più tipiche di Manganelli, palesemente "opere aperte". E tuttavia, in queste stesse opere si dà paradossalmente anche l'opposto: a livello delle strutture testuali più profonde cioè – in quello che si potrebbe definire il loro schema sinottico – è contemporaneamente attiva una fortissima tensione verso la chiusura. Questa ha nel *corpus* manganelliano una formulazione concettuale precisa, sintetizzata in un termine-chiave ricorrente: "sistema". Si tratta di una ricerca di chiusura, al fondo del testo, connessa in Manganelli ad altre profondità, al movente primo cioè della sua "vocazione" letteraria: ossia, a quel suo conflitto psicologico primario – desiderio di vita *vs* pulsione di morte – che appare irresolubile, ma pure richiede una soluzione, per quanto impossibilmente univoca (e starà forse anche qui un seme del suo rifiuto della linea-

rità narrativa). La soluzione che Manganelli arriva ad elaborare nel suo faticoso apprendistato alla scrittura è quella di una ferrea struttura formale per le istanze contraddittorie: una struttura-“sistema” – da chiamare, con Sigmund Freud e Francesco Orlando, una “formazione di compromesso”¹¹ – che le comprenda entrambe, senza annullarle, senza farle deflagrare. Il “sistema” vale quindi da principio organizzativo primo e principale, custode nella sua forma anche della difficile dimensione del significato. È un processo di elaborazione lungo, che appare negli *Appunti* di scrittura a partire dai primi anni '50. Così, ad esempio, in un'annotazione del 1953 di argomento shakespeariano che contiene però una carica autoriflessiva molto alta: “Il barocco è il sistema dei contrasti, ma non risolti [...] è il sistema delle cose che si agita, e le forme che si contrastano [...]. Più che sofferenza: una tensione limite, negli oggetti stessi” (cfr. Belpoliti, Cortellesa 2006: 79).

Proprio il concetto di “sistema” rappresenta, dunque, la chiave d'accesso più efficace a tutta la scrittura mangeliana, per penetrarne i contenuti e i punti critici al di sotto del suo rigogliosissimo e proliferante rivestimento esteriore, rispondente agli altri principi compositivi che si sono detti. Ancora nel linguaggio d'autore, il “sistema” è il “disegno” nascosto del testo: il suo cuore pulsante, l'ispirazione “centr[ale]”, il cardine da cui si diparte la narrazione, tanto dal punto di vista del suo svolgimento che da quello della sua interpretazione. Perché appunto il “disegno” è quanto il lettore è chiamato a rintracciare nell'opera che ha davanti – una pratica che il Manganelli-critico applica, a sua volta, sulle opere altrui¹². In effetti, così diventa anche chiaro perché la scrittura di Manganelli si ponga come “median[a]”: si “irradi[a]” (Manganelli 1996: 73) da una composita figura-concetto

to centrale, che sta nel mezzo ed esclude possibili inizi possibili fini. Il punto di partenza è già onnicomprensivo.

Così leggere Manganelli è anche, se non soprattutto, andare alla ricerca dei “disegni”, dei “sistemi” attivi nei testi. E *Nuovo commento* ne propone diversi, sempre connessi a uno stesso nucleo polemico, che è poi ossessione di tutta la scrittura manganelliana: affrontare il disordine (il falso ordine) del mondo, com'è imposto – lo si accennava – da un creatore malevolo, a cui non si crede più, ma di cui si continua a temere la vacante presenza.

Un primo significativo caso di “sistema” è contenuto nel pannello centrale di *Nuovo commento*. Si tratta di un racconto interno, un narrato questa volta evenemenziale, dal canonico andamento tripartito inizio-mezzo-fine e dal titolo proprio: *Il caso del commentatore fortunato*. Protagonista è appunto un commentatore che traccia la sua parabola destinale, con una linearità da *exemplum* quantomeno sospetta. Racconta di come ancora adolescente si educasse all'arte commentatoria con vari tentativi di catalogazione. E qui entra in gioco il “sistema” sotto forma del libro della sua formazione che, per come è descritto, dà bene il senso di quella vera e propria “macchina” retorica che è lo strumento-“sistema” in Manganelli.

Capitò appunto tra le mie mani uno di codesti commenti, – annosa impresa di un nordico erudito di due secoli or sono – appetto agli altri, di inaudita estensione [...]. Rammento – e fu, non scoperta, ma agnizione di un volto eternamente, occultamente fraterno – rammento l'ampia biografia di un lanaiolo deficiente, morto di dissenteria, sullo scorcio del seicento [...]. Nessun libro di storia, nessuna cronica, nessun regesto d'archivio avrebbe mai potuto, in qualsivoglia numero di pagine, giungere ad un discorso comprensivo insieme dell'imperatore e del lanaiolo idiota; [...] perché i due

occupavano mondi diversi, accessibili per discontinui aditi, nei quali mondi tutto – moneta, lingua, fogge di pianto e riso, case aurorali e tramontative del sole – è affatto inconciliabile (Manganelli 1996: 59-60).

Lanaioolo ed imperatore sono appunto gli opposti, come due metà, che nel commento esemplare si saldano insieme. Il commento quindi – che poi è metafora della letteratura stessa – riesce a dare spazio a due immagini, a due istanze contraddittorie che sono attive nel "testo", ovvero – come si è detto – nell'universo extratestuale, nella realtà, nella storia. Non a caso, quando – più avanti nel sotto-racconto – il protagonista mette mano al proprio *opus magnum*, lo definisce con quella che ormai è chiaramente una formula magica: "Man mano che venivo ordinando il sistema generale del mio commento [...]" (Manganelli 1996: 70).

Il commentatore in erba decide poi di acquistare l'archivio personale di un altro "enigmatico indagatore", un commentatore "geniale, ignorato" (1996: 62). Si trova così davanti a "Schede, fogli, elenchi, cataloghi, liste, lessici scritti con la sua mano esatta; ingegnosissimi indici: per lettera iniziale, finale, sillabe, accenti, lunghezza, suoni dominanti, significati, frequenze, etimologie, ambiguità" e così via (1996: 63). E si esalta: "Oh, quell'uomo aveva ben capito, aveva saputo [...]. Egli aveva odorato, auscultato, lappato, colto in tralice l'altro universo, che ignora mappe e segnaletica, che si concede ai numeri casuali [...]" (1996: 64). Il funzionamento del "sistema" di scala maggiore è quindi: ordine del disordinato finzionale (commento) *vs* disordine dell'ordinato reale (testo). Una dinamica di cui in *Nuovo commento* dà conferma una pregnante formula generale: "il sistema di testo e commento" (1996: 128) – dove la seconda metà del binomio è materiale, letteralmente a testo (si tiene in mano il commento), mentre la prima metà concretizza una presenza testualmente assente (la concretezza extra-testuale).

Il prototipo funzionale del “sistema” (pur senza la citazione esplicita del lemma) sembra regolare e chiarire anche l’atteggiamento psicologicamente ambivalente verso il “testo”-universo: tra angosciata domanda sulla sua insensatezza e suo iroso rifiuto. A livello di narrato il caso è al solito minimo: riuscire a stabilire l’esatta natura di un punto e virgola di dubbia definizione (vero e proprio segno d’interpunzione? macchia casuale? altro ancora, derivato ad esempio da un punto esclamativo o all’opposto interrogativo?):

O, al più, i due segni, esclamativo e interrogante, si alleerebbero incestuosamente, mescolando giolito e dramma [...]. Ma se fosse, quel segnacolo, reliquia di un punto interrogativo esplosivo (come può suggerire la curva della virgola), dall’esplosione di una interrogazione originaria sarebbe uscita la risposta del testo; ove non sia nel giusto chi, ravvisandovi l’orma di una remota esclamazione, la indica arcaico, indigete, implacato, ragionevole sagrato (1996: 103).

Tutta questa acribia critica esercitata sul “testo” riflette quindi, alla prova dei passi, davvero la presenza ingombrante anche se deformata dell’universo (non puramente linguistico) in *Nuovo commento*. Così che sarà da prendere sul serio, nonostante il tono parodico, un passaggio come il seguente, autopresentazione iniziale dello stesso *Nuovo commento*:

[...] vorremmo porgerlo come faticoso ma non sleale documento di un inseguimento sgangherato e penoso, tra binari e marciapiedi di una allegorica e nondimeno sordida stazione, dietro al gran treno della Storia; affinché in quella marcia della, o magari appesi alle lancette dell’orologio della; persi, monatti tra principi, nel rabescato, purpureo corteggio della; mimetizzati nel nostro trito bigello, tra il bello sventolio delle bandiere termoresistenti, nella mirabile avanzata della; affinché, insomma, si dia testimonianza che [...] i chiosatori non rinnegano patria, non religione, non famiglia; [...] E ci si

consideri dunque indegni, clandestini fecalomi, smarriti per le intricate entragne della Geschichte [...]. (1996: 11-2)

L'opera manganelliana pullula insomma di questi "disegni" bifidi, che stringono le maglie del narrato in immagini sì complesse e composite, ma insieme concluse e unitarie. Occorre solo andarne a caccia. E quest'ultima, del resto, è a sua volta tematizzata, visto che accanto all'autore che crea i "sistemi" a testo, è attivo e all'opera (nell'opera) il narratore-commentatore interno, figura di lettore o ricettore o interprete che del 'testo' presupposto deve cercare appunto i "disegni". Una vera e propria indagine da *detective story*¹³ in cui è pienamente attivo il paradigma indiziario, con relativo complemento retorico di "segni", "indizi", "enigmi", tutti termini qui ricorrenti. E l'assassino – se così si può dire – di un "testo" così caotico e in preda alla violenza non potrà che essere uno: dio.

[...] compito del commentatore, egli insiste, è [...] scoprire in ogni scheggia o viscere l'indizio della parola implicita [...]. Astutamente indaga per sorprendere l'omicida che sta al centro dell'universo, il berretto sugli occhi, lo stecchino fra i denti: il verbapoiète, il cosmagogo delle grafie, babbo della tortura e della morte [...] (1996: 50).

Non v'è eroe per il commentatore: la materia frammentata [...] si sviluppa e prolifica [...] irradiandosi; [...] rallentata esplosione, deflagrazione secolare, grazie alla quale le schegge dell'esploso toccano infiniti luoghi e forme, in nessuno quietandosi. Dunque, non v'è inizio, non conclusione; ma sì disegno impersonale; stemma; mappa di un corpo artificiale, una macchina minutamente organica (1996: 73).

In termini molto simili, Manganelli descriverà in un articolo del settembre 1980 – *Giocando a scacchi col fantasma* – l'operazione scrittoria di un autore già da tempo a lui caro: quella

di Vladimir Nabokov, maestro nel Novecento di lingua inglese di “opere chiuse” e combinatorie dallo straordinario funzionamento. “Poiché Nabokov è interessato non tanto alla narrazione, quanto al programma, al disegno del romanzo, la sua macchina, dovremo in primo luogo occuparci di questa” (Manganelli 1999: 106). In effetti, per Nabokov la visione sinottica dell’opera letteraria – al solito, da scrivere come da leggere – è cruciale. In questo senso è particolarmente significativo un passo teorico come il seguente:

[...] if a book could be read in the same way as a painting is taken by the eye, that is without the bother of working from left to right and without the absurdity of beginnings and ends, this would be the ideal way of appreciating a novel, for thus the author saw it at the moment of its conception (Nabokov 1980: 380)¹⁴ -

dove l’ideale di composizione come di fruizione dell’opera letteraria equivale all’effetto di una visione unitaria, come quella di un quadro – o come quella di uno “stemma”, direbbe Manganelli. In Nabokov, in ogni caso, la struttura combinatoria si traduce in narrazione, in *plot*, molto più che in Manganelli, dove i nessi e le pedine che guidano lo sviluppo narrativo (personaggi, temporalità, causa-effetto, *etc.*) sono molto più sfilacciati. Per Manganelli, infatti, è proprio l’individuazione del “disegno” “centr[ale]” – che solleva un problema, un’urgenza, un concetto... – a porre fine, di fatto, alla ricerca del senso dell’opera (che poi sia effettivamente un senso pieno o meno è altra questione). Questo risultato, per contro, non corrisponde alla fine della narrazione manganelliana in quanto tale, che potrà continuare ad “irradia[rsi]” indisturbata. I due concetti di *Sense* e *Ending* messi in stretta correlazione da Kermode risultano qui sostanzialmente disgiunti.

Ma Vladimir Nabokov entra nel discorso più che per semplici affinità. È infatti il modello-chiave per *Nuovo commento*,

in cui passa attraverso due testi diversi, in misura differente. Da più parti la critica manganelliana ha riconosciuto ormai un debito strutturale del Manganelli di *Nuovo commento con Pale Fire*, l'opera nabokoviana del 1962 costruita – finzione di due voci – come l'edizione commentata a cura di Charles Kinbote al poema composto dal poeta John Shade. Che tra i due personaggi (e quindi tra i rispettivi testi) nabokviani abbia la meglio ovvero "the last word" il "commentator" (Nabokov 1962: 29)¹⁵ manco a dubitarne; e se non fosse che Manganelli non inserisce il "testo" da analizzare per le ragioni più radicali di cui si è detto, si potrebbe pensare che abbia addirittura enfatizzato l'idea nabokoviana di una superfetazione della parte commentatoria.

Tuttavia, secondo il tipico *habitus* mentale manganelliano, più ancora che un'opera maggiore come *Pale Fire*, influisce su *Nuovo commento* un romanzo minore di Nabokov, il suo primo scritto direttamente in inglese, uscito nel 1941: *The Real Life of Sebastian Knight*. Di quest'opera Manganelli si occupa fin dal 1962, quando le dedica il saggio *La scacchiera di Nabokov* (in realtà una recensione-dittico, che considera anche *Invitation to a Beheading*, poi confluita in *La letteratura come menzogna*). Sette anni dopo, nell'opera manganelliana del 1969, proprio *The Real Life* permea la sotto-storia più importante del commento: ancora, *Il caso del commentatore fortunato*. *The Real Life of Sebastian Knight* è a sua volta una parodia di *detective story*: è infatti la storia di V., narratore in prima persona, impegnato nella ricerca del materiale per scrivere un libro che dovrebbe essere la ricostruzione della vita e delle opere del suo fratellastro morto in giovane età, il Sebastian Knight del titolo, grande romanziere. La ricerca si rivela fallimentare, un seguire gli "indizi" come facendo delle mosse su una scacchiera: "*Knight* è anche il cavallo del gioco degli scacchi", chiosa Manganelli (1967; ed. 1985: 148). Nell'inserto manganelliano, analoga è l'impresa che si propone il commentatore ormai maturo nei confronti di un tale, defunto, Federico H. (dove il nome riprende anche l'ultimo progetto

incompiuto di Sebastian Knight nell'altra opera: una biografia di un certo Mr. H.).

E anche dal punto di vista poetico i due testi procedono in modo parallelo, rifiutando una narrazione da biografia romanizzata (genere basato, non a caso, proprio sulla linearità del racconto):

For reasons already mentioned I shall not attempt to describe Sebastian's boyhood with anything like the methodical continuity which I would have normally achieved had Sebastian been a character of fiction. Had it been thus I could have hoped to keep the reader instructed and entertained by picturing my hero's smooth development from infancy to youth. But if I should try this with Sebastian the result would be one of those "biographies romancées" which are by far the worst kind of literature yet invented (Nabokov 1941; ed. 1959: 20)¹⁶.

Ho trascritto queste sommarie annotazioni, poiché esse hanno qualche attinenza con quel che segue della presente testimonianza. Non vorrei tuttavia che qualche lettore disinformato, tendenzialmente laico, sospettasse fosse al posto mio intendimento compilare una biografia: differente da altre così fatte composizioni, per la metodica, sterminata ricognizione dei territori contermini, e per la stravagante scelta del protagonista. No: la biografia custodisce taluni presupposti, si orna e confida in figure retoriche, esige luoghi obbligati, che affatto ripugnano all'accurato commentatore. Soprattutto lo sdegna la finzione implicita della favola biografica: l'autore propone un eroe, come che sia, continuo; suppone un regolato disegno, del quale egli afferma di conoscere inizio, direzione, conclusione; così che la vita dell'eroe procede nel tempo come un lucido e sensato verme (Manganelli 1996: 72-3).

In Nabokov, l'inseguimento di Sebastian da parte di V. è in sostanza fallimentare; tuttavia si perviene a una fine che si potrebbe anche interpretare come positiva – come fa, ad esempio, Jonathan Sisson nel suo saggio sull'opera per una *vulgata* critica come il *Garland Companion* (cfr. Sisson 1995) – con V. che scopre una sorta di permutabilità delle anime, che gli permette infine di affermare sulla / nella pelle del morto: "Thus – I am Sebastian Knight" (Nabokov 1941; ed. 1959: 205)¹⁷. In Manganelli – che del resto, da critico, interpretava questa fine meno positivamente, vedendovi piuttosto un'"allusione" all'interminabile farsa cosmica cui siamo tutti (ciascuno però singolarmente) sottoposti¹⁸ – lo scioglimento è diverso. Guardando all'opera di Nabokov dalla prospettiva di *Nuovo commento*, infatti, è un altro, un sotto-finale ad essere più significativo: quello dell'ultimo romanzo di Sebastian intitolato *The Doubtful Asphodel* (romanzo fittizio interno, che come altri è riassunto da V. nella sua narrazione).

A man is dying, and he is the hero of the tale [...]. The man is the book; the book itself is heaving and dying [...]. We feel that we are on the brink of some absolute truth [...]. By an incredible feat of suggestive wording, the author makes us believe that he knows the truth about death and that he is going to tell it. [...] The answer to all questions of life and death, "the absolute solution" was written all over the world he had known: it was like a traveller realising that the wild country he surveys is not an accidental assembly of natural phenomena, but the page in a book where these mountains and forests, and fields, and rivers are disposed in such a way as to form a coherent sentence [...]. But that minute of doubt was fatal: the man is dead. The man is dead and we do not know (Nabokov 1941; ed. 1959: 175 e 178-80)¹⁹.

È chiaro che questo canovaccio di romanzo fittizio ha molti punti di contatto con la metafora portante manganelliana di cui si è fin qui discusso; così come la fine, priva di un senso finale,

che lo conclude ha molto a che fare con *Nuovo commento*. L'opera manganelliana presenta infatti nei suoi due inserti propriamente narrativi, strutturati nel rispetto di quel ritmico *tic-tac* kermodiano, – la storia del commentatore fortunato e l'ultimissima (su cui si chiude anche il libro) del figlio di indovini – due situazioni parallele, tra loro e con la fine del nabokoviano iporomanzo *The Doubtful Asphodel*. Quando il commentatore fortunato si avvicina troppo nel suo lavoro a centrare il significato di quel "disegno" pazientemente ricostruito che per lui è Federico H., deve morire potendo solo cogliere allusioni di senso. Lo stesso schema si ripete, e in maggiore, nell'ultimo sotto-racconto, dove il protagonista tenta di elaborare un "sistema generale di tutte le interpretazioni" (Manganelli 1996: 136) per pervenire alla "totale intellegibilità dell'universo" ma si trova "aggredi[to]" (1996: 138-9) dai significati. Il lettore lo vede – di nuovo – prossimo ad una morte insensata (o almeno, a una morte di cui, da fuori, non è dato leggere il significato). Una condizione, quest'ultima, cui lo stesso Manganelli e noi, abitanti di questo universo esterno e feroce, siamo votati.

Sono dunque proprio le istanze del *Sense* e dell'*Ending* – ovvero dei loro opposti *Non-Sense* e *Neverending* – a fare di *Nuovo commento* un "sistema" di scala maggiore. Al limite, l'operazione potrebbe essere sintetizzata così: laddove c'è senso (sempre contraddittorio, sì, ma organizzato) – nei "sistemi" interni manganelliani – non c'è fine narrativa vera e propria; viceversa, dove c'è fine narrativa (più o meno tradizionale) non si dà senso. O forse, che l'unico non-senso certo è inevitabilmente un'altra fine: la morte.

NOTE

¹ Segue lo stesso approccio al testo, ad esempio, Florian Mussgnug: "Per Manganelli, il desiderio di una perfetta e onnicomprensiva interpretazione del mondo è presente in ogni commento [...] ed è associato in particolare alla figura del commentatore, che non è mai soddisfatto di "abitare" la lingua passivamente e che vuole catturare la 'reale' natura dell'universo linguistico in un solo gesto esplicativo [...]" (2010: 141; trad. mia).

² Per questo *topos* cfr. ad esempio Curtius (1948) e Blumenberg (1981).

³ Sulla retorica della variazione, anche musicale, manganelliana cfr. Milani (2015: 165-91).

⁴ Su questo tema portante dell'opera manganelliana cfr. Cortellessa (2000).

⁵ In questo senso procede, per esempio, l'importante e a sua volta seminale lettura di *Nuovo commento* condotta da Maria Corti: "Cioè il linguaggio non comunica niente al di fuori di se stesso, e fin qui potremmo anche essere entro una affermazione in parte ortodossa, ma Manganelli va oltre: per lui il reale è il linguaggio, nel senso che non esiste una contrapposizione, per usare termini esemplificatori kantiani, fra fenomeno e noumeno, bensì il noumeno è insito nel linguaggio" (Corti 1978: 151).

⁶ Senza entrare nelle specificità delle argomentazioni e analisi di Eco, la categoria di "opera aperta" verrà usata qui nel suo senso più generico.

⁷ Andrà pure detto che una poetica dell'ambiguità, di marca questa volta empsoniana, è ben presente – come si sta dimostrando in questi ultimi anni – nella prima produzione manganelliana: cfr. Empson (1947); Cortellessa (2006); e sia consentito il rimando a Marelli (2013).

⁸ Lo suggerisce anche Mussgnug: "In effetti, la circolarità [della scrittura] è anche un'opportunità di collaborazione creativa: può essere il fondamento per una struttura multipla, reversibile, "aperta" – nel senso dell'*Opera aperta* di Eco – che genera un interminabile processo d'analisi e d'interpretazione" (Mussgnug 2010: 153-4; trad. mia).

⁹ Con tutta la problematicità che hanno in Manganelli le categorie di "centro" e "periferia", dato che proprio il "centro" è per lui il luogo testuale "bruciante" del significato, luogo dunque pericoloso e rovinoso. A questa proposito cfr. ad esempio Ronald Firbank, il pezzo che apre, e non a caso, la più celebre raccolta saggistica manganelliana *La letteratura come menzogna* (1967; ed. 1985: 11-21).

¹⁰ Cfr. "[...] nessuno volle accettare la mia affermazione, che la fine del mondo fosse già accaduta [...]" (Manganelli 1996: 19).

¹¹ Per questa categoria freudiana in letteratura cfr. Orlando (1992).

¹² Cfr. Manganelli (1967). Per una riflessione sul concetto di "disegno" rispetto a *Nuovo commento*, cfr. Milani (2015: 184-6), che istituisce un collegamento col

racconto di Henry James *The Figure in the Carpet*. Per l'importanza critica del testo di James nella letteratura e critica contemporanea italiana, compreso Manganelli, cfr. già Cortellessa (2008: 51-9).

¹³ Cfr. Calvino (1969: 151).

¹⁴ “[...] se un libro potesse essere letto nel modo in cui un quadro viene percepito dall’occhio, cioè senza il fastidio di lavorare da sinistra a destra e senza l’assurdità degli inizi e delle fini, avremmo il modo ideale di apprezzare un romanzo, perché così l’autore lo ha visto nel momento in cui lo ha concepito” (Nabokov 1982: 443). Quanto alla visione sinottica che accomuna entrambi gli scrittori, si potrebbe vedere anche un’assonanza tra il concetto manganelliano di “sistema” e quello nabokoviano di “pattern”. In ogni caso, per quanto confrontabili, le due soluzioni sono indipendenti, in primo luogo per i percorsi diversi con cui sono state elaborate. Allo stato attuale, nel *corpus* manganelliano si registrano menzioni esplicite di Nabokov solo a partire dagli anni ’60 (per quanto ciò non escluda, ovviamente, possibili contatti di lettura anteriori); certo è che una volta conosciuto sulla carta, Manganelli ha trovato in Nabokov un interlocutore ideale, un modello.

¹⁵ “[...] è il commentatore ad avere l’ultima parola” (Nabokov 2002: 30). Tra i primi a segnalare questa ripresa, anche se non strettamente connessa a *Nuovo commento*, è Pegoraro (2000: 71-2).

¹⁶ “Per ragioni che ho già avuto modo di indicare non cercherò di descrivere la fanciullezza di Sebastian rispettando più o meno quella metodica continuità che avrei normalmente ottenuto se si fosse trattato di un personaggio di fantasia. In questo caso avrei potuto sperare di informare e divertire il lettore tratteggiando l’armonioso sviluppo del mio eroe dall’infanzia alla giovinezza. Ma se facessi un tentativo del genere con Sebastian, il risultato sarebbe una di quelle *biographies romancées* che sono di gran lunga il peggior genere di letteratura inventato finora” (Nabokov 1992: 27).

¹⁷ “Così – io sono Sebastian Knight” (Nabokov 1992: 222).

¹⁸ “Alla fine, proprio nelle ultime righe, il gioco si rompe, e pare di cogliere una allusione ad altro. Codesta scacchiera copre dunque totalmente la vita di un uomo? Non è dato ad alcuno saltare oltre i suoi bordi, non v’è un depositario cosmico dei giochi e delle regole che ad essi presiedono? Quando le luci cominciano a spegnersi [...] resta l’eroe, colui che dalle mosse di sua spetanza, dalle battute del copione, ha tratto un destino [...]” (Manganelli 1967; ed. 1985: 149).

¹⁹ “Un uomo sta morendo, ed è l’eroe del racconto [...]. L’uomo è il libro; il libro stesso ansima e muore [...]. Sentiamo di essere sull’orlo di qualche verità assoluta [...]. Per un incredibile prodigio di suggestione verbale l’autore ci fa credere che lui conosce la verità sulla morte e che è sul punto di rivelarla. [...] La risposta a tutte le domande sulla vita e

sulla morte, 'la soluzione assoluta', era scritta in ogni angolo del mondo che aveva conosciuto: era come un viaggiatore che si renda conto che la selvaggia contrada esposta ai suoi sguardi non è un'accidentale aggregazione di fenomeni naturali, bensì la pagina di un libro in cui quelle montagne e foreste, quei campi e fiumi sono disposti in modo tale da formare una frase coerente [...]. Ma quel momento d'incertezza è stato fatale: l'uomo è morto. L'uomo è morto, e noi non sappiamo" (Nabokov 1992: 190 e 193-5). Proprio a partire da questo sotto-finale Federico Bertoni legge in Nabokov quella "dissolvenza dei confini tra reale e immaginario" così tipica del Novecento, per cui "È [...] perfettamente inutile chiedersi qual è il mondo 'reale', il fatto 'vero' [...]" (2007: 273 e 279).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Belpoliti, Marco; Andrea Cortellessa, eds. (2006), *Giorgio Manganelli, Riga 25*, Milano, Marcos y Marcos.
- Bertoni, Federico (2009), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Blumenberg, Hans (1981), *Die Lesbarkeit der Welt*, ed. it. a cura di Remo Bodei, *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Calvino, Italo (1969), *Lettera a Manganelli*, in appendice a Manganelli 1969; ed. 1993: 149-53.
- Cortellessa, Andrea (2000), "Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le *Operette morali*", "Quel libro senza uguali". *Le Operette morali e il Novecento italiano*, eds. Novella Bellucci; Andrea Cortellessa. Roma, Bulzoni: 335-406.
- (2006), "Il giroscopio dell'anima", *Giorgio Manganelli*, eds. Marco Belpoliti; Andrea Cortellessa. *Riga 25*, Milano, Marcos y Marcos: 100-11.
- (2008), *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere.
- Corti, Maria (1978), *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi.
- Curtius, Ernst Robert (1948), *Europäische Literatur und Lateinisches*

- Mittelalter*, ed. it. a cura di Roberto Antonelli, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italian, 1993.
- Eco, Umberto (1962/67), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1992.
- Empson, William (1947), *Seven Types of Ambiguity*, 2nd ed. revised and reset, London, Chatto and Windus.
- Kermode, Frank (1967), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford et al., Oxford University Press.
- Manganelli, Giorgio (1964), *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987.
- (1967), *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.
- (1969), *Nuovo commento*, Milano, Adelphi, 1993.
- (1996), *La notte*, ed. Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi.
- (1999), *De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*, ed. Luca Scarlini, Milano, Marcos y Marcos.
- Marelli, Arianna (2013), “La volontà ‘discenditiva’ di Giorgio Manganelli: il desiderio di morte in *Hilarotragoedia*”, *Between*, 3/5: 1-14.
- Milani, Filippo (2015), *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon.
- Mussnug, Florian (2010), *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Oxford et. al., Peter Lang.
- Nabokov, Valdimir (1941), *The Real Life of Sebastian Knight*, ed. Conrad Brenner, Norfolk CT, New Directions, 1959.
- (1962), *Pale Fire*, New York, Putnam.
- (1980), *Lectures on Literature*, ed. Fredson Bowers, introd. John Updike, New York and London, Hartcourt Brace Jovanovick.
- (1982), *Lezioni di letteratura*, trad. it. a cura di Ettore Capriolo, Milano, Garzanti.
- (1992), *La vera vita di Sebastian Knight*, con un saggio di Giorgio Manganelli, trad. it. a cura di Germana Cantoni De Rossi, Adelphi, Milano.
- (2002), *Fuoco pallido*, trad. it. a cura di Franca Pece e Anna Raffetto, Milano, Adelphi.

- Orlando, Francesco (1992), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Pegoraro, Silvia (2000), *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni Editore.
- Sisson, Jonathan B. (1995), "The Real Life of Sebastian Knight", *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. Vladimir E. Alexandrov, New York and London, Garland Publishing, 633-43.

ANNA MASECCHIA

*Raccontare e governare il tempo:
Agnès Varda, Terence Davies, Alina Marazzi*

1. *Montare il tempo*

Un'ora sola ti vorrei è il titolo di una canzone di successo che ha avuto più vite. Nel 1938 la cantava Fedora Mingarelli, ma la si ricorda di più nella versione *rhythm and blues* del gruppo *The Showmen* e in quella di Ornella Vanoni, entrambe della fine degli anni sessanta. Nel 2002 lo stesso titolo sigla un film di montaggio che Alina Marazzi dedica alla madre. Costituito soprattutto da materiali audiovisivi appartenenti alla famiglia Hoepli-Marazzi, il film dura appunto un'ora e fin dal titolo mette lo spettatore a contatto con la dimensione temporale e il suo scorrere, con un prima, un dopo e una fine.

Una delle tesi di Frank Kermode in *The Sense of an Ending* individua in ogni plot narrativo un modo di agire sul tempo per controllarlo:

The clock's "tick-tock" I take to be a model of what we call a plot, an organisation which humanises time by giving it a form; and the interval between "tock" and "tick" represents purely successive, disorganised time of the sort we need to humanize (Kermode 1966; ed. 2004: 42)¹.

Questa operazione di controllo cerca, come nel caso della *Recherche* proustiana, di “umanizzare” il tempo tiranno e di esorcizzare il suo scorrere divoratore. Uno scorrere che appare sempre più rapido, anche a causa della moltiplicazione perversa di immagini alla quale assistiamo: è come se le immagini, bombardando i nostri sistemi percettivi, catturando incessantemente la nostra attenzione, ci sottraessero tempo e accorciassero i minuti, le ore, i giorni. La grande messe di immagini che ci incalza ci fa perdere il contatto con un tempo soggettivo indispensabile per esperire il mondo. Accorciando la distanza tra noi e ciò che ci circonda, le immagini simulacro ci immettono, come esseri di sole percezioni, nel fluire di un tutto da cui ci sentiamo fagocitati.

Lo scenario contemporaneo degli audiovisivi è ricco di progetti che lavorano con e sul tempo: il *Found footage*, con il suo riciclo di materiali attraverso le varie tecniche di montaggio audiovisivo (Bertozzi 2013), è anche una manifestazione della “resistenza” contro il suo scorrere inesorabile e incalzante. Guardando ad alcune esperienze autoriali del cinema europeo risulta lampante come immagini del passato e di natura mediale diversa possano essere riutilizzate per restituire al tempo la sua valenza esperienziale, costruendo, grazie ad un particolare uso del montaggio, una posizione critica rispetto ad esse (Montani 2010). Il percorso di recupero di quelli che appaiono come veri e propri residui memoriali è spesso marcato da una forte impronta soggettiva. Per questo motivo, si può confondere con forme di scrittura autobiografiche, che toccano generi come l'*autofiction* e l'elegia lirica. *Les plages d'Agnès* di Agnès Varda (2008), *Of Time and the City* di Terence Davies (2008) e *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi (2002) sono il ristretto corpus di film, realizzati da registi di generazioni diverse, dei quali si propone qui l'analisi, in relazione alle particolari figure del tempo in essi elaborate. In tutti e tre i casi abbiamo a che fare con film di montaggio, spesso fatti rientrare nel genere docu-

mentario. In ognuno di essi vediamo elaborate, però, figure del tempo diverse, in relazione alle scelte di *editing* o anche, più in generale, a figure filmiche che lavorano sulla moltiplicazione spazio-temporale e sulla dilatazione percettiva.

Montare inquadrature di diversa durata è stato uno dei primi strumenti utilizzati per scandire il tempo del racconto filmico. È grazie a ciò che il cinema ha raggiunto una dimensione pienamente narrativa, ha costruito un prima, un dopo e soprattutto un mentre e ha garantito, così, la sequenza inizio-svolgimento-fine tanto importante per la risoluzione del conflitto stesso. Proprio il montaggio ha rapidamente consentito al cinema di esplorare nuovi territori espressivi. Nel film documentario esso può compiere questa stessa operazione anche in una chiave diversa. Se l'“intreccio” è per Kermode “un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma” (Kermode 1966; ed. 2004: 60), Paul Ricoeur ha visto nella messa in intreccio una modalità di “configurare” l'esperienza. È quanto succede soprattutto quando è un io ben preciso a raccogliere altri testi, dati, repertori di immagini per rincorrere, attraverso il dato reale, un passato che è sentito come origine, intrecciando spesso racconto storico, racconto finzionale e racconto autobiografico.

Da questo punto di vista, l'autobiografia, con la sua somma di dati oggettivi, storici e di narrazione di sé, è una tipologia testuale particolarmente ricca di spunti per un discorso sulle figure del tempo nell'audiovisivo contemporaneo. La presenza di un Io che mette e si mette in scena, consente di riflettere in maniera più chiara sull'integrazione tra la costruzione di un tempo “pregnante” e il montaggio. Una presenza che è garantita dalla voce, traccia materiale di un corpo che si mette in campo (Varda, parzialmente Marazzi) oppure no (Davies) ma che risulta così comunque presente. La parola detta, infine, può essere propria o citata ma il soggetto che cerca di governare il tempo deve fare i conti anche col verbo, con una parola che è tempo del recitare e spazio della scrittura insieme. Il tempo del

dire è il tempo del raccontare e il montaggio non è più “orizzontale”, l’immagine “non rinvia a ciò che ne è detto” perché la simultaneità di sguardo e parola traduce la forza di un pensiero che si muove tra temporalità e messa in sequenza alla ricerca di una fine e di un senso².

2. *Nelle pieghe del tempo; tra specchi e cornici*

Agnès Varda è nata nel 1928 ed è stata pioniera di un certo trattamento temporale del montaggio audiovisivo. Da *L’Opera-Mouffe*, del 1958, fino a *Les plages d’Agnès*, del 2008, l’oggetto fotografia e dunque l’immagine fissa hanno fatto molto spesso da innesco narrativo nei suoi film e hanno intrinsecamente imposto una riflessione strutturale sul tempo. In più, il filtro soggettivo richiesto dalla natura saggistica dei suoi audiovisivi ha potenziato l’elaborazione di testi che pongono la dimensione temporale in una prospettiva “pregnante” ed esperienziale. A partire da un’operazione legata all’avvento del digitale come *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) la questione, infine, è dichiaratamente diventata anche quella del riciclo, del recupero di immagini-esperienze nella ricerca di una ri-definizione costante di sé in rapporto al mondo (Hollwegg 2004).

Possiamo quindi affermare che il lavoro sul tempo, la relazione con un passato, privato e collettivo insieme, ha sempre caratterizzato il suo fare artistico. Rivedere la trilogia raccolta in *CinéVardaPhoto* (2004) – che comprende *Salut les Cubains* del 1963, *Ulysses* del 1982, *Ydessa, les ours et etc.* del 2004 – fa emergere, ad esempio, proprio la centralità dell’oggetto-fotografia: mettere in moto la fotografia significa agire sull’istante: la presa istantanea, invece di cristallizzare il tempo, viene messa in prospettiva e rilanciata verso il futuro e l’attualità³.

In particolare, *Les plages d’Agnès* è un documentario-autoritratto che denuncia costantemente il fatto di essere iscritto all’interno di una messa in scena e di una finzione. Come spesso accade nei suoi film, il confine tra *docufiction* e *autofiction* è estre-

mamente sottile. Attraverso il montaggio di fotografie e spezzoni di film, prevalentemente girati da Varda, assistiamo ad un *Found footage* autobiografico. Agnès si/ci racconta, interpretando “il ruolo di una piccola signora anziana, grassoccia e chiacchierona”: trasformatasi programmaticamente in personaggio, illustra la sua vicenda umana e artistica, iniziando a camminare all’indietro su una spiaggia, come fanno i granchi. Anche una voce narrante può “camminare all’indietro”, procedere da una fine verso un principio, tanto nelle favole, con l’incipit del c’era una volta, quanto nei romanzi, quando un narratore comincia con un “mi ricordo che”.

Fin dall’incipit *Les plages d’Agnès* si costruisce attraverso l’inanellamento di una serie di quadri nel quadro, ed è ricchissimo di giochi di specchi che accompagnano i rimandi interni da un film di Varda all’altro, costruiti attraverso immagini di repertorio, fotografie, fotogrammi o scene dei film stessi.

Man mano che ci avviciniamo al finale, che è poi un ritorno alla sospensione temporale propria di ogni racconto e al punto di partenza del percorso memoriale e autobiografico, la vicenda personale prende il sopravvento rispetto a quella artistica. Il



FIG. 1 – *Les plages d’Agnès*, Agnès Varda, 2008.

film, realizzato in occasione del suo ottantesimo compleanno, è dedicato da Agnès al marito Jacques Demy, che non c'è più, e ai figli e nipoti. L'infanzia d'Agnès, la sua formazione artistica (la sua origine), trovano un compimento nelle passioni della sua vita: la famiglia e il cinema. Parlare di Jacques Demy significa del resto raccontare della produzione e della realizzazione di *Jacquot de Nantes* (*Garage Demy*, 1989), che è al contempo un ritratto del marito, un omaggio al regista e un atto d'amore verso il cinema e il modo in cui un film può riscrivere la realtà dentro i confini della rappresentazione. *Les plages d'Agnès* lavora così sul filo della memoria, confondendo piani temporali e finzionali diversi e terminando, quasi necessariamente, con una doppia fine. Al prologo-autoritratto corrisponde un secondo epilogo in cui la regista sveste i panni del personaggio che ci ha guidati nel "viaggio sentimentale" attraverso la sua vicenda biografica e artistica per essere Agnès nel giorno del suo ottantesimo compleanno. Il primo finale è accompagnato dall'inquadratura della regista seduta dentro la capanna del cinema, costruita in occasione di una installazione:



FIG. 2 – *Les plages d'Agnès*, Agnès Varda, 2008. Agnès Varda nella "casa del cinema".

Da questo spazio concreto e simbolico, Varda guarda verso l'occhio della macchina da presa e verso noi spettatori: abitare il cinema è stato il suo modo di abitare il mondo, attraverso un plot elaborato e rielaborato costantemente nel corso degli anni. Dopo lo scorrere di una prima serie di titoli di coda, il "sipario" si apre nuovamente: è il giorno del compleanno di Agnès e gli amici arrivano nella sua casa parigina, in rue Daguerre, per festeggiarla. Lo spazio domestico privato (che confina, va detto, con la CinéTamaris, casa di produzione e di distribuzione della regista) viene abitato dalla macchina da presa, dal cinema: un gioco di luci e di quadri nel quadro si associa al lavoro del montaggio per mettere di nuovo in prospettiva il tempo e per rilanciare la fine – l'immagine statica, l'ultimo fotogramma – dentro la ciclicità del vivere. Agnès Varda adesso è seduta, ferma, non cammina, come nel prologo, all'indietro; ma è la sua immagine riflessa ad essere messa in movimento, a duplicarsi e a distanziarsi nel tempo. "Je me souviens pendant que je vis": vivere e ricordare sono tutt'uno.



FIG. 3 – *Les plages d'Agnès*, Agnès Varda, 2008. Il motto di Agnès: "Mi ricordo mentre vivo".

Vivere, ricordare e raccontare: che Agnès Varda ci parli guardando in macchina o che la sua voce sia materia di un corpo fuori campo che guida il flusso delle immagini, lo scorrere del tempo e della vita diventano un plot e si fanno, così, esperienza privata e collettiva insieme.

3. *Visioni panoramiche; tra carrelli e dissolvenze incrociate:* *Terence Davies*

Tempo, ricordo, memoria: tre aspetti forti del cinema di Terence Davies, i cui film sono considerati tra i più interessanti nel panorama del cinema britannico contemporaneo. Si tratta di film che sono spesso, e non a caso, autobiografici e in cui il tempo, anche per la natura soggettiva del racconto, non è riconducibile ad una unità ma scisso in “una molteplicità di *figure temporali*” che “affermano la potenza del divenire – del concetto e della figura – come risposta all’interrogativo sull’essenza del tempo. [...] Il tempo è molteplicità e variazione” (De Gaetano 1996: 12). Il cinema, secondo Roberto De Gaetano, va analizzato come fosse una mappa, un *territorio* “dove circolano figure e forme, immagini e storie, volti e paesaggi” (1996: 15) e in cui il tempo “è inseparabile da un movimento di macchina, da un raccordo di montaggio, da un concatenamento sonoro (parole, rumori, musica), dall’invenzione di una scena. Ma il tempo al *cinema* è anche inseparabile da un corpo, da un volto, da un gesto, da una postura, da un paesaggio, da un oggetto” (1996: 17).

Nel suo studio, De Gaetano dedica un capitolo al cinema di Davies, un cinema che articola la “malinconia del tempo” in figure filmiche. Rifiutando percorsi narrativi che mettono in sequenza il tempo, in *Trilogy* (1983), *Distant Voices, Still Lives* (*Voci lontane, sempre presenti*, 1988) e in *The Long Day Closes* (*Il lungo giorno finisce*, 1992) il cinema del regista inglese rivela un “passato assoluto irrelato”, producendo così un tempo de-cronologizzato. In *Trilogy*, ad esempio, “l’immagine simultanea del

tempo trova nel 'raccordo non-giustificato', né narrativamente né pragmaticamente, il suo segno di composizione; un raccordo fra immagini (e suoni) che spezza la continuità narrativa e la linearità temporale e libera il tempo dai suoi 'cardini' costituendolo come 'effetto' dell'anomalia dei raccordi" (De Gaetano 1996: 27). In *Voci lontane, sempre presenti* "la cristallizzazione del tempo messa in opera dalla caratterizzazione "fotografica" dell'inquadratura (abolizione della dimensione "relativa" del fuoricampo, disposizione frontale dei personaggi raccolti davanti all'obiettivo, cromatizzazione del color seppia dell'immagine) determina il tempo come *proiezione interna* all'immagine e la narrazione come riattivazione diegetica dell'immagine-quadro" (1996: 29).

Sono tutte cifre formali e stilistiche che si traducono in particolari figure del tempo e che troviamo confermate e variate nel ritorno a Liverpool, città delle origini, di un film particolarissimo come *Of Time and the City*: sia le lente carrellate che si incrociano facendo spesso ricorso alla dissolvenza in nero sia l'utilizzo ricorrente di inquadrature di luoghi di passaggio o soglie come corridoi, porte, finestre tendono a creare, infatti, un particolare cortocircuito tra passato, presente e futuro (Rousselet 2005: 69-71). Il film nasce su commissione e come omaggio alla città, al cammino di rinascita che l'ha portata a diventare, nel 2008, capitale europea della cultura. Nel corso del film, la città viene come scomposta e ricomposta incessantemente. Il montaggio associa luoghi simbolicamente importanti per la vita e la memoria cittadine e ci mostra le loro variazioni nel corso del tempo. In modo simile si giustappongono, in epoche diverse, le celebrazioni di eventi significativi a livello storico che sono diventati appuntamenti ricorrenti per la città, strettamente legati all'identità locale. Allo stesso modo, le abitudini quotidiane dei cittadini di Liverpool vengono seguite attraverso le epoche. Tutto ciò recuperando "resti", immagini di archivio della città, insieme a scene e sequenze di documentari precedenti.

Davies ha dunque a disposizione la memoria della città: materiali fotografici e audiovisivi d'archivio. Il suo "documentario" costruisce però un percorso labirintico in cui, attraverso il filtro soggettivo di un'autorialità forte, tempo e spazio si combinano, diventano un tutt'uno. Il sapore documentario dei long take – tipologia di ripresa adottata sia nelle immagini d'archivio sia nelle riprese fatte da Davies nel 2008 – sfuma a causa del forte impatto evocativo delle musiche (classiche, folk o pop che siano) e dei poemi scelti da Davies. L'incipit del film è estremamente significativo: alla Philharmonic Hall il sipario si apre su di uno schermo in cui iniziano a scorrere le immagini d'archivio di una Liverpool scomparsa:



FIG. 4 – Un sipario sul tempo e sulla città: *Of Time and the City* (2008) di Terence Davies.

La voce di Davies recita l'elegia di Alfred Edward Housman *The Land of Lost Content*: le cose perdute, il tempo passato. Al montaggio si associano lunghi carrelli, panoramiche e zoom che dilatano lo spazio e dunque anche il tempo. Il presente si trova così sospeso tra passato e futuro. Lo sviluppo audiovisivo mette in relazione sincronica spazi e tempi lontani. Le figure del tempo sono davvero tante perché, come dice il titolo, si tratta

del tempo e della città. Come nel caso di *Les plages d'Agnès*, racconto autobiografico e riutilizzo di immagini del passato contribuiscono all'elaborazione di un genere audiovisivo ibrido, sospeso, questa volta, tra il documentario e l'elegia filmata. Nel modo in cui Davies apre le finestre della mente alla ricerca del "tempo perduto", la spinta elegiaca è infatti predominante. Il suo viaggio sentimentale nel passato è tutto sotto il segno della nostalgia malinconica con la quale guarda ad una sorta di "paradiso perduto", che sia il passato bucolico e premoderno cantato da Housman o la memoria della Liverpool operaia spazzata via delle leggi della globalizzazione postmoderna. In ogni caso, l'io lirico del regista-poeta fa ricorso alla citazione letteraria per dare corpo alla sua elegia. Così, dal primo dei *Four Quartets* di Thomas Stearns Eliot, *Burnt Norton* (1935), la voce di Davies recita alcuni versi importanti: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past». La simultaneità dei tre tempi della vita non è evocata solo dalle immagini e dal montaggio audiovisivo ma è pienamente dichiarata da molti dei testi letterari citati. La parola poetica altrui, il registro alto di testi e musiche scelte dal regista allontanano dal racconto collettivo per mettere in primo piano l'io dell'autore. Diversamente dalla prosa quotidiana elaborata e detta con tono colloquiale da Agnès Varda, che mette in prospettiva l'istante per condividere il senso di un'esperienza, l'enfasi interpretativa di Davies traduce lo sguardo solitario e nostalgico rivolto alle "cose perdute". Il lungo finale in cui origine e fine si incontrano nella Liverpool del 2008 sembrerebbe preparare la catarsi: vediamo coesistere infanti e anziani con, in mezzo a loro, i giovani; le Tre Grazie, i tre monumenti simbolo della città, conquistano lo schermo, in un movimento trionfale enfatizzato dalla Sinfonia n. 2 in Do minore *La Resurrezione* di Gustav Mahler. I fuochi d'artificio che accompagnano la chiusura del racconto elegiaco non siglano, però, il trionfo della Liverpool contemporanea né tanto meno la scoperta, in

una visione simultanea e panoramica come quella del morente, di un senso ultimo.



FIG. 5 – Un sipario sul tempo e sulla città: *Of Time and the City* (2008) di Terence Davies.

Proprio a causa dell'eccessiva enfasi audiovisiva che caratterizza il finale del film, le luci abbaglianti e fragorose sembrano piuttosto sancire una ricaduta nel Reale e tradire il disincanto di colui che ritorna al luogo da cui è fuggito. "We meet our destiny on the road we take to avoid it" ha sentenziato poco prima, citando Carl Gustav Jung, la voce di un soggetto intrappolato nel racconto di un'origine che si è richiusa su di sé, perché il passato, anche quello operaio (Fevry 2015) è stato inesorabilmente spazzato via dal presente.

4. *Il senso di una fine, tra ralenti e fermo immagine: Alina Marazzi*

Un'ora sola ti vorrei (2002) racconta la storia di Liseli, donna e madre di cui la figlia Alina vuole ricostruire la memoria. Figlia in cerca di una madre tragicamente perduta, Alina lavora, così, andando a ritroso nel tempo. Un tempo sensibile e intimo che è possibile recuperare mettendo in fila pezzi di ricordi fissati su

supporti materiali: le fotografie, i filmati, il disco su cui è incisa la voce materna. Con il ralenti e il fermo immagine, Marazzi riattiva la memoria di tracce mnestiche sedimentate in maniera inconsapevole. E recupera, allo stesso tempo, scampoli di vissuto sepolti dal lutto per la tragica fine della madre, suicidatasi giovanissima in seguito ad una lunga depressione.

Dopo il ritrovamento dei materiali audiovisivi girati dal nonno materno, è nata, progressivamente, l'idea di questo film di montaggio. Quello costruito è un percorso tra immagini fisse e in movimento, caratterizzato da ralenti che producono efficaci effetti di dilatazione temporale e di intensificazione dell'esperienza percettiva dello spettatore. Prima spettatrice dei film di famiglia è stata Alina stessa. Insieme all'amica e montatrice Ilaria Fraioli, ha guardato e riguardato i filmati, passando al vaglio, ingrandendo e rallentando frammenti poi inseriti nel corpo del film. Fermo immagine e ralenti, due figure filmiche che lavorano sul tempo e sul ritmo di scorrimento dell'immagine, hanno dunque tradotto il lavoro quasi psicoanalitico operato dalla regista. Chiara Mangiarotti, intervistandola, ha sottolineato come il processo creativo nato dal riutilizzo dei resti – pezzi di pellicola in 16 mm e parole – abbia assunto la metodologia della psicoanalisi (Marazzi, Mangiarotti 2011: 182).

Come nel caso di *Les plages d'Agnès* e di *Of Time and the City*, anche in *Un'ora sola ti vorrei* quella della voce è una presenza forte. Alle immagini si aggiungono infatti le parole della madre, recuperate da lettere e diari privati. Mentre nei due film precedenti la voce soggetto è quella dell'Io narrante-regista-personaggio, in questo caso Alina Marazzi utilizza, invece, la propria voce per restituire la parola alla madre perduta⁴. La ricerca di un dialogo a distanza con la figura materna si "materializza", dunque, attraverso alcune scelte, che risultano decisive: le parole sono dette da Alina e danno corpo ad un racconto in prima persona in cui il tempo verbale utilizzato è il presente. L'incipit del film è ancora una volta importante. Su fondo nero, com-

paiono i primi *credits*. Alcuni rumori di sottofondo preludono alla comparsa di un 45 giri posizionato sul giradischi che viene azionato. Sul rumore gracchiante della puntina appare poi l'immagine di una giovane donna, registrata su una pellicola a passo ridotto. La donna guarda in macchina, come tipicamente succede nei film di famiglia, in cui si "dialoga" con il familiare che effettua la ripresa e che, spesso, richiama la nostra attenzione, chiedendo un saluto o almeno un sorriso. Nessun sorriso, però, da parte della donna, e anzi uno sguardo malinconico, quasi contrito. Dal disco che suona proviene una voce femminile che ride, per poi iniziare a scherzare con i propri figli, enfatizzando, ironicamente, un tono di rimprovero verso i due bambini, le cui immagini conquistano lo schermo: sono Alina e il fratello Martino. Le voci registrate sul disco sono quelle di mamma e papà, Liseli e Antonio.

Da questo momento in poi, la voce di donna che ascolteremo non sarà più quella di Liseli bensì quella di Alina. A questo punto, uno dei pochissimi testi presenti nel film non scritto dalla madre accompagna le immagini di un altro filmato di famiglia: "Cara Alina, ora ti racconto la mia storia, che è anche la tua" è l'incipit di una lettera immaginaria⁵. L'utilizzo della propria voce ha accentuato il processo di identificazione, rendendolo però più complesso: Alina è spettatrice e autrice. In più, è la figlia ma è anche una madre di 33 anni che si confronta con un'altra donna che l'ha preceduta. Utilizzando la sua voce si assume la responsabilità di diffondere immagini e testi privati della sua famiglia e di contravvenire alla volontà materna: su di una copertina è scritto "Per favore, non leggete questo diario" (Marazzi, Mangiarotti 2011: 184). E prende posizione appunto come donna, mettendo in "luce le contraddizioni tra la vita travagliata della madre, e la serena e gioiosa rappresentazione di quella stessa vita costruita dal nonno attraverso i film di famiglia" (Luciano, Scarparo 2017: 223). Osservando il film da una opportuna prospettiva femminista, si può notare come

Marazzi “metta in dubbio l’autorità del nonno, ‘regista’ a sua volta, attraverso una rilettura e revisione delle immagini da lui prodotte, rivendicando e ricreando la figura della madre dal punto di vista della figlia”. Tre generazioni di donne italiane si trovano, così, messe in dialogo, in un percorso in cui l’archivio privato acquisisce una dimensione “testimoniale e di interesse pubblico” (Zucconi 2013: 81-82).





FIGG. 6-8 – Rispecchiamenti: tre generazioni di donne in *Un'ora sola ti vorrei* (2002) di Alina Marazzi.

Il trattamento audiovisivo fa sì che le parole scritte da Liseli unite a quelle mediche recuperate dalle cartelle cliniche producano una sorta di “effetto fuori sincrono” rispetto alle immagini di felicità che spesso vediamo scorrere sullo schermo (cfr. anche Farinotti 2005: 497-502). Rumori, voci e musiche “movimentando” le immagini fermate o rallentate creano spesso un contrappunto tra il visto e l’udito. Così, il film ri-guarda lo spettatore, costringendolo a mettere in movimento le proprie categorie mentali, anche quelle legate al femminile e alla maternità.

Dopo l’*autofiction* di Agnès Varda e l’elegia di Terence Davies, il film di Alina Marazzi si presenta come un *journal intime*, in cui “l’ordine del discorso è regolato sul flusso di coscienza [...] piuttosto che sul documentario biografico” (Costa 2006: 208). Il film risponde ad un moto nostalgico, traduce il rimpianto di ciò che si è perso (Jandelli 2014: 251-262). Ed è un atto di fiducia verso il cinema e la spinta al rinnovamento che il mezzo continua a dimostrare, malgrado la sua fine sia stata decretata più

volte nel corso degli ultimi decenni. Un atto di fiducia che vede nel montaggio audiovisivo lo strumento per l'elaborazione non soltanto del trauma e del lutto (Jandelli 2014: 262), ma anche per la costruzione del sé attraverso una messa in forma che traduce il vissuto in esperienza o, più radicalmente, attraverso una messa in forma che si fa direttamente esperienza (Farinotti 2005; Lischi 2013). Da questo punto di vista, la tessitura audiovisiva sta proprio a sancire l'incontro tra il desiderio nostalgico e la volontà di capire. Come sottolinea Antonio Costa, "il film accumula frammenti che a poco a poco diventano la forma di una vita, di un destino che irrimediabilmente si compie: sono gesti, scambi di sguardi, parole dettagli delle pagine di diario, delle lettere (l'enigma della scrittura)" (2006: 210). In questo modo, inseguendo l'origine e il senso di una fine – della madre, ma anche di un materno senza ombre –, l'autrice rivendica la ricerca di una sua identità nel presente, capace di sorreggerla anche come soggetto femminile nella Storia.

NOTE

¹"Il *tick-tock* dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma; mentre l'intervallo tra il *tock* e il *tick* è il tempo che passa e basta, quel tempo disorganizzato che sentiamo il bisogno di umanizzare".

²Il riferimento è ad un altro regista di montaggio e di voce come Chris Marker a proposito del cui lavoro André Bazin, nel 1958, parlò di montaggio orizzontale: "Qui l'immagine non rinvia a ciò che la precede o a ciò che la segue, ma lateralmente in qualche modo a ciò che ne è detto". Il testo, apparso come recensione a *Lettre de Sibérie* in "Les Nouvelles Littéraires" (Paci 2005: 179-180).

Manca, in questa breve premessa che vuole motivare anche la scelta del piccolo *corpus* di film proposta, un riferimento esplicito alla filosofia bergsoniana e ai lavori sul cinema di Gilles Deleuze (in particolare Deleuze 1985, ed. 2017), che sono però riferimento costante della riflessione e analisi presentate: ho avuto modo di approfondire queste questioni in Masecchia 2008.

³ La questione della relazione (anche ontologica) tra fotografia e cinema richiederebbe un approfondimento ulteriore: cfr. qui, per l'orizzonte teorico da cui muove e verso cui tende, cfr. Shaeffer 1987; ed. 2006.

⁴ Sulla particolare *mis-en-son* di voci e immagini nel cinema di Marazzi cfr. Rimini 2013.

⁵ "C'è un'ambiguità voluta, nel senso che all'inizio non si capisce ma poi, ad un certo momento, si comprende che la voce di questa persona è quella della figlia...ma, nel frattempo, c'è questa voce di donna che non sappiamo a chi appartenga. Poi, quasi inconsapevolmente, capiamo che c'è stato un passaggio di testimone" (Marazzi, Mangiarotti 2011: 181).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bertozzi, Marco (2013), *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio.
- Costa, Antonio (2006), "Il sentimento della necessità. Alina Marazzi e Paolo Franchi", ed. Vito Zagarrio, *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006: 207-213.
- De Gaetano, Roberto (1996), *Passaggi. Figure del tempo nel cinema contemporaneo*, Roma, Bulzoni.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-Temps*, Paris, Les éditions de Minuit, trad. it. Liliana Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi, 2017.
- Farinotti, Luisella (2005), "La ri-scrittura della storia. Un'ora sola ti vorrei", eds. Farinotti, Luisella, Mosconi, Elena, "Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia", *Comunicazioni sociali*, 3: 497-502.
- Fevry, Sebastian (2015), "Of Time and the City de Terence Davies. Nostalgie de la mémoire ouvrière et introspection sociologique à l'écran", eds. Dogo, Dunja; Masecchia, Anna D. DOGO, *Riscrivere le immagini del passato tra cinema, fotografia, letteratura, nuovi media*, Speciale di "Cinergie", 8, 2015, www.cinergie.it.
- Hollweg, Brenda (2004), "Relational Subjectivity, Impure Voice: The Video Essays of Agnès Varda, Bingöl Elmas and Kathy High",

- eds. Lúcia Nagib; Anne Jerslev, *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, London-New York, I.B. Tauris: 169-173.
- Jandelli, Cristina (2014), "Nostalgie del Novecento. *Un'ora sola ti vorrei*", eds. Lucia Cardone; Sandra Lischi, *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, ETS: 251-262.
- Kermode, Frank (1966), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, trad. it. Giorgio Montefoschi, Roberta Zuppet, Milano, Sansoni, 2004.
- Lischi, Sandra (2013), "La libertà di Alina. Sperimentazioni e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi", *Arabeschi*, 2: 10-18, <http://www.arabeschi.it/le-liberta-di-alina/>.
- Luciano, Bernadette, Scarparo, Susanna (2017), *Tra storia e memoria. Il movimento femminista nel nuovo documentario femminile*, eds. Lucia Cardone, Sara Filippelli, *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, pp.
- Marazzi, Alina, Mangiarotti, Chiara (2011), "Alina Marazzi. Entretien avec Chiara Mangiarotti", ed. Jean-Alain Miller, *Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan*, Colloque de Venise, Paris, Ecole de la Cause freudienne: 179-191.
- Masecchia, Anna (2008), "La materia dell'immaginazione: Agnès Varda tra fotografia e cinema", *La Valle dell'Eden*, X, 20-21: 229-240.
- (2008), *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio.
- Montani, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Paci, Vivi (2005), *Il cinema di Chris Marker. Come un vivaio ai pescatori di passato dell'avvenire*, Bologna, Hybris.
- Rimini, Stefania (2013), "Le voci di dentro. Fantasmi audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi", *Arabeschi*, 2: 19-35.
- Schaeffer, Jean-Marie (1987), *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, trad. it. Roberto Signorini, Marco Andreani, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologna, Clueb, 2006.
- Zucconi, Francesco (2013), *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano, Mimesis.

EMANUELA PIGA BRUNI

*La catena multicolore dell'avventura infinita:
romanzo e serie TV*

La trama è una durata in cui le cose avvengono
nel momento in cui devono avvenire,
come nella vita più felice
Orazio, *Ars poetica*

Frettoloso, or da questo or da quel canto
Confusamente l'arme si levava.
Non gli parve altra volta mai star tanto;
che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava.
Ma troppo è lungo ormai, Signor, il canto,
e forse ch'anco l'ascoltar vi grava:
si ch'io *differirò* l'istoria mia
in altro tempo che più grata sia
Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, X, 115

Nel confutare la tesi di Vincenz, il suo collega di studi appassionato di Laurence Sterne, Joachim taccia le opere dell'autore del *Tristram Shandy* di disorganicità. Le definisce "Frammenti. Non perché non riuscì a portarle a termine, ma perché non distingueva mai tra valore e disvalore e quindi non poteva operare una scelta". Secondo il giovane, a Sterne mancava "la condizione preliminare di ogni capacità di concepire un insie-

me, ossia la capacità di scegliere e valutare". Le definisce "un mare grigio e indistinto", scritti "privi di forma" che l'autore "avrebbe potuto portare avanti all'infinito". E continua: "la sua morte avrebbe significato soltanto una loro interruzione, non una conclusione. Le opere di Sterne sono prive di forma, perché sono estensibili all'infinito".

Per Vincenz le forme di quelle opere che irradiano un "rimando alla vita pregno di profondità e forza metafisiche" sono "un accrescimento dei sentimenti fondamentali, vissuti con la massima energia, sino al raggiungimento di un significato autonomo". E aggiunge: "non è la rifinitezza dei loro contorni che, come avviene per tutte le altre, le rende forme, ma l'indistinto dei loro confini nella nebbia della lontananza [...]". Al pari dei sentimenti che le hanno generate, le opere non hanno limiti. Come nei componimenti poetici del primo Medioevo, a tenere insieme la serie infinita di avventure che caratterizza opere "veramente imperiture e fresche" è "nient'altro che la comunità dei sentimenti, la comunità delle esperienze, la percezione infinitamente forte di quella variopinta ricchezza che il mondo ha offerto all'uomo nella catena multicolore dell'avventura infinita". Nell'affermare come questi sentimenti abbiano dato origine anche alle opere di Sterne, Vincenz ricorda la consapevolezza e l'ironia dello scrittore, che scrive in "un'epoca ipotetica e povera", in cui non è più possibile "la beata ricchezza di sentimenti di un mondo poetico ingenuo".

Questo noto dialogo non è contenuto in un romanzo, in un dramma o in un film, ma nel saggio di György Lukács *Un dialogo su Laurence Sterne* (Lukács 1910; ed. 1991: 215-16). La discussione fittizia si svolge a proposito di un classico della letteratura universalmente riconosciuto; sebbene il tema centrale riguardi una digressività che in realtà ostacola l'intreccio (cfr. Amalfitano 2015)¹, i nuclei concettuali che la costituiscono, la riflessione sulle forme di un'opera, sulla sua organicità e sul valore della

conclusione, potrebbero essere rilevanti anche per le forme del racconto contemporaneo e audiovisivo. “Le forme infinite non esistono”, afferma Joachim, ed è probabilmente su tale questione che si riversa la preoccupazione dei contemporanei *showrunner* quando scrivono la sceneggiatura di quelle opere che oggi costituiscono la massima forma di coinvolgimento popolare: la lunga serialità televisiva.

La vasta popolarità di queste narrazioni ne esprime la funzione antropologica, rivelando una sete di storie che sancisce una continuità con l'attenzione del pubblico per la tradizione letteraria orale nell'era classica e nelle saghe medievali, per i romanzi distribuiti a fascicoli nel Settecento e a puntate negli inserti dei giornali durante il secolo della rivoluzione industriale. In quest'ottica, può essere utile riflettere se sia possibile riscontrare nelle attuali narrazioni televisive seriali un'eredità delle forme classiche del romanzo, e ragionare sul modo in cui letteratura e televisione si combinino generando un prodotto culturale dall'impatto globale nella cultura popolare.

La lunga durata del testo televisivo – caratterizzato da trame multilineari e *cliffhanger*, intrecci vorticosi e interruzioni – e il forte coinvolgimento emotivo da parte del pubblico sono alla base del parallelo tra serialità televisiva e romanzo classico. Per comprendere le ragioni di questa fortuna mi propongo di individuare nel testo audiovisivo le tracce della forma-romanzo. Ragionare sulle forme di un'opera conduce a riflettere sulla relazione che l'autore stabilisce tra il finale e il corpo del testo. Con riferimento alla tragedia, e in generale al racconto, Aristotele afferma:

È intero ciò che ha un principio, un mezzo e una fine. È principio ciò che non è di necessità dopo altro, mentre dopo di esso qualcosa d'altro per sua natura esiste o viene a essere; al contrario, è fine ciò che per sua natura necessariamente o per lo più esiste dopo altro e dopo di esso non c'è niente

altro; mezzo è ciò che è dopo altro e dopo di sé ha altro. Bisogna dunque che i racconti composti bene né comincino da dove a caso capita, né finiscano dove a caso capita, ma facciano uso delle forme dette (Aristotele 2008: 51 - VII, 1450b-1451a).

Nelle sue riflessioni su epos e romanzo, Michail Bachtin osserva come quest'ultimo richieda una compiutezza esterna e formale, soprattutto a livello di intreccio. Mentre l'epopea può essere incompleta, "poiché la struttura del tutto si ripete in ogni parte" e "il racconto può cominciare e finire in qualsiasi momento senza che la compiutezza ne risenta", nel romanzo "son caratteristici lo specifico interesse del seguito e della fine" (Bachtin 1975; ed. 2001: 473).

Attraverso una critica dei finali di puntata e di serie, interpretati come indizi e sintomi di altre caratteristiche stilistiche, ho cercato di individuare la ripresa di temi di lunga durata e di tecniche narrative del romanzo classico in due serie televisive dal successo globale: *Lost* di J.J. Abrams, D. Lindelof, J. Lieber, C. Cuse², e *Mad Men* di Matthew Weiner³. I due campioni sono stati scelti in quanto serie televisive prodotte nel corso degli anni Zero, dal forte impatto sul pubblico, e rappresentanti, in virtù di una durata che copre sei-sette anni, della lunga serialità televisiva. La prima, trasmessa da una rete generalista (ABC), rappresenta uno spartiacque importante tra la serialità televisiva degli anni Novanta e quella del nuovo millennio; la seconda, trasmessa dall'emittente via cavo American Movie Classics (AMC, a pagamento), è riconosciuta tra i titoli esemplari di quella che è stata definita *Quality TV*, nell'alveo della *Golden Age* della televisione (cfr. Thompson 1996; Jancovich, Lyons 2003; McCabe, Akass 2007; Maio 2009). Senza entrare in merito alle ampie questioni che riguardano il sistema produttivo e le pratiche di ricezione, indagate in maniera approfondita dagli studi specialisti (tra i vari, cfr. Allen 1995; Cardini 2004; Inno-

centi, Pescatore 2008; Gray, Lotz 2012; Dall'Asta 2009; Rossini 2016), questo studio mira a mettere a fuoco quelle differenze formali che possono spiegare "Il piacere del testo" (Barthes 1973) suscitato nei destinatari, alla radice dell'ampio successo di pubblico. L'ipotesi di lavoro risiede nella possibile eredità e influenza dei modelli del romanzo classico nelle forme del testo televisivo contemporaneo. Questo tipo di analisi ci porta dunque nell'altrettanto vasto territorio del genere letterario, che in questa sede compare in termini di dominante, di "modo" (cfr. Frye 1957; ed. 2000).

Per la molteplicità delle trame, il ritmo degli avvenimenti e il taglio strategico delle puntate, avevo rintracciato in *Lost* un insieme di caratteristiche riconducibili al romanzo popolare ottocentesco. Il termine di confronto è stato il *feuilleton* più celebre dell'Ottocento francese, *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue, pubblicato nell'inserto del *Journal des Débats* dal giugno del 1842 all'ottobre del 1843 (cfr. Bianchini 1988; Queffélec 1989; Bertoni 2009; Dall'Asta 2009). Tuttavia, oltre ai finali di puntata tagliati sul *cliffhanger* esistono anche finali di puntata non imperniati sulla logica dell'interruzione strategica. Questo è il caso riscontrato in *Mad Men*, i cui finali di puntata si chiudono solitamente in un punto del testo di non particolare rilevanza semantica nella struttura della trama. A queste caratteristiche se ne accompagnano altre che possono riassumersi in una trama non incentrata sul vortice dell'intreccio ma bensì caratterizzata da una rappresentazione che nella sua lentezza e nel lasciare spazio al dettaglio avvolge lo spettatore immergendolo nel testo. Questo scarto rispetto a una tecnica narrativa omologa ai meccanismi della serialità distributiva ricorda le scelte stilistiche dei grandi romanzieri realisti. Il confronto risale a quei romanzi che costituiscono tutt'oggi i capolavori del genere, da *Vanity Fair* di W.M. Thackeray (1847-1848) a *Madame Bovary* di Flaubert (1856). Romanzi oggi chiamati "classici" ma che al tem-

po uscivano a puntate per ragioni di distribuzione e di struttura industriale. Nei lavori precedenti ho rilevato la dominanza dei modi del romanzo popolare in *Lost* e del romanzo realista in *Mad Men* (cfr. Piga 2014, 2016); in questo studio mi propongo di verificare ulteriormente l'ipotesi estendendo l'analisi ai finali di serie, per verificare se questi corrispondano alle caratteristiche riscontrate nel *mezzo* dell'opera. Al contempo, l'intento è anche di riflettere sul ruolo e il significato del finale nelle serie TV.

1. *Il mezzo*

1.1. «*Lost*»: *cliffhanger e dilazione*

Desiderio e resistenza, dilazione del testo e attesa del lettore sono poli di una dialettica che strutturava già un precedente illustre come l'*Orlando Furioso*. Nel sottolineare l'importanza del tema dell'"errore" nel poema, Sergio Zatti mostra come questo si manifesti "tanto nello spazio (come *devianza*, ovvero *diversione*, *digressione*)" con la figura di Orlando, "quanto nel tempo (come *differimento*, ovvero *sospensione*, *incertezza*)" con la figura di Ruggiero (Zatti 1990: 20 e sgg.). Zatti mostra come "una letterale applicazione della tecnica di suspense" caratterizzi il canto X: quando Ruggiero salva Angelica dall'orca marina e si appresta a fare valere i suoi diritti di salvatore, "la frustrazione del suo desiderio si rispecchia nell'attesa del lettore, entrambi differiti, sospesi". Osserva come Ariosto converta "la necessità formale di interrompere il racconto in occasione tematica; la sospensione, maliziosamente motivata con l'eccessiva durata del canto, replica sul versante mittente/destinatario le frustrazioni che infligge al personaggio nel suo rapporto con l'oggetto di desiderio" (Zatti 1990: 25). Ricorda anche come Daniel Javitch abbia individuato due tipi di interruzione del racconto del *Furioso*: "una, in cui la narrazione è sospesa alla fine del canto e ripresa, secondo norma, nel canto successivo; l'altra, che cade

in un punto qualsiasi del canto senza preoccupazioni di immediata ripresa". Secondo Javitch, la seconda sfugge a motivazioni di suspense e "frustra il desiderio di continuità del lettore, sottomettendolo alla medesima esperienza di attesa delusa che affligge i personaggi nelle diverse storie raccontate"⁴.

La struttura di *Lost* si rivela costruita sulla dinamica tra desiderio e resistenza; ogni personaggio, con le parole di Peter Brooks, è vettore della trama, esprime un'intenzione, un concatenamento di un desiderio che "ci spinge avanti, sempre più addentro nel testo" (Brooks 1984; ed. 1995: 166). Al tempo stesso, il desiderio si fa vettore di una forza propulsiva volta a procrastinare la fine della storia. Come nel meccanismo descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*, "la pulsione verso la fine è controbilanciata da una resistenza alla fine che è ancora più complessa, deviante, trasgressiva, ricca di tensione: lo spazio dell'esistenza strutturato da una trama". In *Lost* questo procedimento è portato all'estremo: nel corso delle sette stagioni la multilinearità della trama si moltiplica, insieme al numero dei personaggi coinvolti e alla compresenza di diversi livelli temporali che si intersecano. In questo senso, l'opera è l'esempio perfetto di ciò che nell'ambito degli studi sulla televisione è stato definito "*endlessly deferred narration*" (Hills 2002: 109). La struttura dilatoria delle trame si lega da un lato, alla componente tematica e di genere (l'isola, il viaggio, l'avventura), dall'altro alle esigenze del mercato televisivo e del consumo. Questa scelta compositiva combinata con la ricerca di una complessità narrativa è stata causa di malcontento in una parte del pubblico, che intorno alla quinta stagione ha perso fiducia nella coesione del testo e nell'esistenza di un finale definito e organico. Nel *Senso della fine* Frank Kermode tratta della relazione tra il corpo dell'opera (*middle*) e il finale, e visualizza la costruzione dell'intreccio con l'intervallo tra il "tick" e il "tock" dell'orologio (1966; ed. 1972: 60). Se estendiamo questa suggestione a

Lost riscontriamo un *middle* composto da intrecci costruiti sul “tock-tick” in cui viene a mancare il nostro “orizzonte temporale”, il *kairos* come tempo ricolmo di significati. Si allenta l’effetto di “integrazione temporale” che lega insieme la percezione del presente, il ricordo del passato e l’attesa del futuro, ossia il legame alla base del pattern retrospettivo. Rovesciando il riferimento di Kermode a un classico della letteratura occidentale come l’*Ulysses* di Joyce possiamo affermare che in *Lost* per mantenere il principio organizzativo si accumulano gli espedienti immaginari senza risultare tuttavia tutti particolarmente “ingegnosi ed elaborati” (Kermode 1996; ed.1972: 61). L’accumulo delle peripezie e la procrastinazione infinita dello scioglimento dei misteri generano quello svuotamento delle aspettative di un compimento del “tock” che è annoverato da Kermode tra i rischi corsi dal *middle*.

1.2. *Mad Men: dettagli e dilatazione*

Nelle sue riflessioni sul romanzo come epopea della modernità, Hegel afferma che gli eroi dei romanzi moderni – individui con i fini soggettivi dell’amore, dell’onore, dell’ambizione e con ideali di un mondo migliore – contestano l’ordine stabilito e la “prosa della realtà che pone loro difficoltà da ogni parte” (Hegel 1835; ed. 1978: 1223). Il conflitto tra pulsioni soggettive e pressioni sociali, al centro della rappresentazione del grande realismo, continua a essere tema di interesse e attualità. Ne è un esempio *Mad Men*: gli eventi storici raffigurati – l’assassinio dei Kennedy, l’ascesa del femminismo, i *riots* e i movimenti antirazzisti, la Guerra in Vietnam, tra i vari – non rimangono sullo sfondo ma entrano nella vita delle persone comuni, in una saldatura tra macrostoria e microstorie che risale al grande realismo del romanzo ottocentesco.

Oltre ai finali costruiti sul *cliffhanger* propri dei romanzi a dominante popolare, la serialità narrativa ottocentesca propo-

ne anche capitoli che si chiudono nel mezzo di vicende con un basso livello di *suspense* e un alto tasso descrittivo. Con queste caratteristiche si presenta il primo *feuilleton* francese pubblicato in Francia da Émile de Girardin nel quotidiano *La Presse*, *La Vieille Fille* di Balzac⁵. Questo avviene perché scrittori come Balzac e George Eliot non mirano a conquistare il lettore con il ritmo dilatorio della *suspense*; il loro intento è differente e comporta una differenza di ritmo. Anziché trascinare il lettore nel vortice dell'intreccio essi lo immergono gradatamente nell'"illusione referenziale" (Barthes 1984), in un mondo caratterizzato dall'abbondanza di dettagli e in cui occorre muoversi a passo lento. Analogamente, non essendo funzionali a un andamento dilatorio, i finali di puntata di *Mad Men* non interrompono il testo nel momento di massima tensione. Difatti, lo stile dell'opera, più che un Eugène Sue o un Alexandre Dumas, ricorda maggiormente George Eliot o Balzac, grandi maestri del realismo e non del romanzo d'appendice. E probabilmente non è un caso che in questa serie TV l'emancipazione da una struttura seriale imperniata sul *cliffhanger* si accompagni a un'intensificazione del realismo della rappresentazione.

2. Il finale

L'attenzione al finale caratterizza da sempre tutte le forme narrative, così come l'interpretazione della sua forma nell'economia dell'opera⁶. Nel corso delle dispute cinquecentesche emerge la tensione tra "la tendenza digressiva del modo romanzesco e la volontà di chiusura testuale del modo epico". In questo contesto, la chiusura del poema ariostesco prende la forma di un ritorno all'epica, necessario "per stabilire un limite all'errare potenzialmente infinito del romanzo" (Zatti 2000: 104 e sgg).

In una prospettiva diacronica e interdisciplinare, l'analisi del finale si rivela utile per comprendere la natura formale delle se-

rie televisive. Nonostante il carattere di testo espanso e di infinito intrattenimento delle serie tv contemporanee, l'attenzione rivolta al finale di serie da parte dei *showrunner*, della critica e del pubblico testimonia la centralità di questo elemento narrativo nella composizione e ricezione dell'opera audiovisiva.

Come osserva Brooks,

L'idea stessa di avventura è legata a quel che deve accadere (ad-venire): in questo senso un'avventura è un'azione in cui inizi sono scelti dai finali e in funzioni dei medesimi. La possibilità dell'esistenza di significati insiti in una trama e in una sequenza temporale dipende dalla sua consapevolezza anticipata che esiste un finale e che la sua forza è sufficiente a creare una struttura adeguata: essere interminabile vorrebbe dire essere privo di significato, e la mancanza di finale metterebbe in pericolo l'inizio (Brooks 1995: 102).

Brooks chiarisce come i vari incidenti della narrazione siano letti come "annunci e promesse" della visione organica e coerente del finale, che rappresenta "la metafora cui si può giungere attraverso una catena di metonimie: al di là della massa delle pagine centrali non ancora lette, il finale invoca l'inizio, lo trasforma e lo arricchisce". In questa direzione, Roland Barthes afferma:

Finire, riempire, congiungere, unificare, si direbbe che è l'esigenza fondamentale del leggibile, come se lo prendesse una paura ossessiva: quella di omettere una giuntura. È la paura della dimenticanza che genera l'apparenza di una logica delle azioni: [...] il leggibile ha orrore del vuoto. Che cosa sarebbe il racconto di un viaggio in cui si dicesse che si resta senza essere arrivati, che si viaggia senza essere partiti, - in cui non si dicesse mai che essendo partiti si arriva o non si arriva? Questo racconto sarebbe uno scandalo, l'estenuazione, per emorragia, della leggibilità (1970; ed. 1973: 98-99).

Con il termine *Closure*, Marianne Torgovnick designa il processo per cui un romanzo perviene a una conclusione adeguata e appropriata. La studiosa si ricollega alle riflessioni di Barbara Herr Smith e di David Richter, che nei loro studi rispettivamente sul finale nella poesia e nel racconto insistono sui concetti di completezza⁷. Senza considerare quelle serie TV che terminano a causa di fattori extratestuali, Jason Mittell ha sintetizzato tre finali principali: *Stoppage*, corrispondente a una semplice interruzione che può verificarsi anche a metà di una stagione; *Wrap-up*, un finale improvvisato, talvolta pensato per chiudere una stagione ma non l'intera serie; *Conclusion*, l'episodio finale concepito come tale, e infine, il *Finale*, "a conclusion with a going-away party" (Mittell 2015).

Molte serie contemporanee, considerate dalla critica come *Quality TV* (*Lost*, *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *The Shield*, *Breaking Bad*, *Mad Men*) hanno pianificato con largo anticipo l'uscita dell'ultima stagione. In questi casi il finale ha acquisito la valenza di un vero e proprio evento su cui si riversano le aspettative del pubblico, e al quale si richiede il soddisfacente compimento di tutte le storie. Nonostante il carattere di infinito intrattenimento che innegabilmente connota queste opere, nei casi di opere significative continua a essere un elemento importante per la fortuna della serie; deve dare una visione sul significato dell'intera opera e al contempo celebrarne la conclusione in un momento di intensa partecipazione collettiva (Mittell 2015; Rossini 2015).

2.1. *Lost*: circolarità e celebrazione

Da un punto di vista tematico, nell'ultima puntata di *Lost* troviamo diversi motivi tipici del racconto popolare, come i duelli, i riconoscimenti e i ricongiungimenti. L'episodio è costruito sull'alternanza di due trame parallele: gli eventi convulsi che si svolgono sull'isola e la dimensione ultramondana in

cui i personaggi, ormai morti, si ricongiungono. Nell'isola, in uno dei momenti di accelerazione finale, Jack e il falso Locke si affrontano sotto una pioggia battente sulla scogliera a picco sul mare. Con una tecnica peculiare del linguaggio cinematografico, il duello è messo in scena attraverso inquadrature che contengono entrambi i duellanti e l'uso del campo-controcampo.

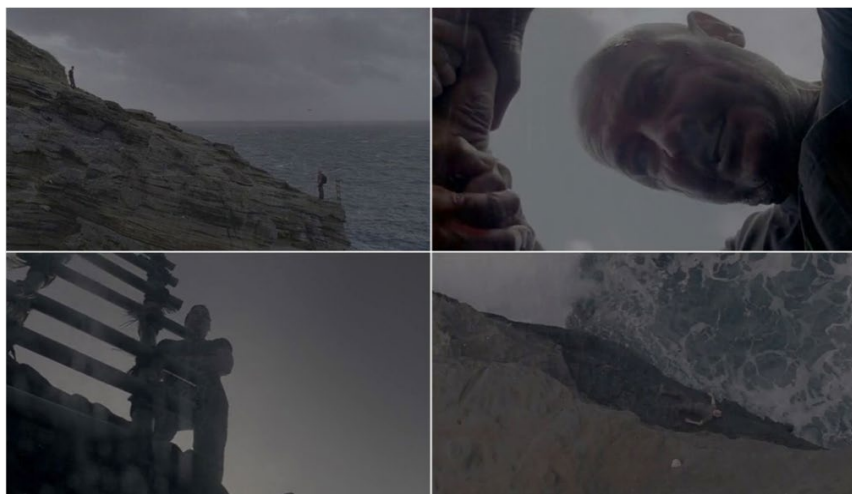


FIG. 1 – *Lost*: fotogrammi dal duello tra Jack e Locke (stagione 7, episodio 16).

Con l'arrivo di Kate lo scontro diventa a tre e si conclude tragicamente: (il falso) Locke precipita lungo la scogliera e muore, ma la ferita di Jack è altrettanto letale. Come da tradizione, la morte dell'eroe è funzionale a una causa più grande (la salvezza dell'isola) e alla risoluzione della trama.

Diversi parallelismi con eventi avvenuti nelle stagioni precedenti strutturano l'episodio. Ad esempio, l'immagine di Jack e Locke in cima alla cascata d'acqua che conduce al cuore dell'isola richiama l'immagine conclusiva della prima stagione, quando Jack e (il vero) Locke, poco dopo avere scoperto l'esistenza del bunker, si sporgono dall'alto dell'apertura contemplandone la profondità. La circolarità esplicita dell'opera è resa

dalla relazione tra inizio e finale: la prima stagione si apre con un'inquadratura stretta sull'occhio di Jack che si dischiude rapidamente, ad esprimere la dimensione traumatica dell'esperienza del disastro aereo appena avvenuto; specularmente, il fotogramma finale dell'opera presenta l'occhio di Jack che lentamente si chiude, a rappresentare la morte serena dell'eroe al termine del suo viaggio.



FIG. 2 – Fotogrammi dal finale di *Lost* (stagione 7, episodio 16).

Tra i classici, un esempio di strategia testuale circolare è il capolavoro di Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-27): in quest'opera, la parola "tempo", suggellando inizio e fine, comprende i sette volumi pubblicati nell'arco di quindici anni. "*Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: 'Je m'endors'*"⁸; così inizia l'opera, con la rievocazione, tra le fantasticherie del risveglio, delle stanze della vita del Narratore. La prima a risorgere dall'oblio è quella di Combray e con essa l'evento interiore più importante, il mondo dell'infanzia, il paradiso perduto. Quattordici anni dopo, la Parigi del *Temps retrouvé* contiene tutte le

stanze e le città attraversate dal Narratore: la luce abbagliante di Venezia risorge nel cortile del Palazzo dei Guermantes così come la magia dell'infanzia riempie la biblioteca del principe alla vista di *François le Champi*. La riflessione sull'impronta del Tempo converge con la scoperta della vocazione del Narratore e con la decisione di scrivere il romanzo che il lettore sta finendo di leggere. Richiamato dalla memoria involontaria, il passato è fissato in un'opera letteraria che ha in sé la forma stessa del tempo:

Si du moins il m'étais laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes — entre lesquelles tant de jours sont venus se placer — dans le *Temps*.⁹

Trasversale a diversi generi, dal romanzo storico al romanzo psicologico, la *Recherche* dispiega numerose tecniche del modo romanzesco, dalla sorpresa alla suspense, passando per rovesciamenti improvvisi della situazione e repentini colpi di scena. Se ci figuriamo Combrai come un'isola e il tempo come un tesoro perduto e poi ritrovato, vediamo nel titolo stesso l'evocazione l'allusione al romanzo d'avventure. Trattandosi di un classico della letteratura modernista, i colpi di scena sono di ordine spirituale e l'avventura si svolge nella sfera interiore, a partire dal celebre brano della *madeleine*, in cui il narratore è attratto "da qualcosa di straordinario" che accade dentro di sé.

Inizialmente la *Recherche* era costituita da *Les Intermittences du coeur*, due volumi scritti nel 1912 e incentrati sul binomio tra

passato-presente, infanzia-maturità, vita e opera. In seguito, da dicotomica l'opera diventa dialettica, con la sintesi nell'ultimo volume. Dall'espansione del corpo centrale nascono i volumi che vanno da *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, (1919) a *La Prisonnière* (1927). Nel 1927, la pubblicazione di *Le Temps retrouvé*, scritto a stretto seguito di *Du côté de chez Swann* (sebbene rimaneggiato in seguito alla nuova riconfigurazione), chiude l'opera nel segno della circolarità. Il lungo tempo intercorso tra la pubblicazione del primo volume e l'ultimo spiega l'incomprensione dei contemporanei, ai quali il romanzo di Proust, unico nel suo genere, appariva come un torrente di dati immediati della coscienza, un profluvio di ricordi rovesciato sui lettori senza omettere né privilegiare nulla e intervallato da analisi minuziose e digressioni sproporzionate. Questo avveniva perché le corrispondenze, i richiami e i parallelismi tra i diversi volumi non erano percepibili per chi aveva sotto gli occhi soltanto una piccola parte del romanzo, e di conseguenza, le resurrezioni della memoria apparivano elementi narrativi soggetti alla casualità. La coerenza resta invisibile finché lo sguardo retrospettivo non possiede il reticolato dei riferimenti incrociati, necessari per comprendere ciò che ha luogo. La pubblicazione dell'ultimo volume illumina le corrispondenze fino a quel momento nascoste, mentre la poetica del narratore contenuta nell'opera stessa funge da guida retrospettiva sui sentieri già percorsi del romanzo.

Sulle strategie di chiusura, Torgovnick osserva: "Quando il finale di un romanzo richiama chiaramente l'inizio nel linguaggio, nella situazione, nel gruppo di personaggi, o in alcuni di questi modi, la circolarità si può dire controllare il finale" (1981: 13). Jason Mittell definisce *Lost* una "great narrative" per il senso di unità progettuale e per la complessità e struttura enigmatica. La trama parallela agli eventi sull'isola genera un finale che nei termini di Torgovnick possiamo definire "overview ending" (Torgovnik: 18). Sul piano più strettamente letterario,

il “finale panoramica” richiama le caratteristiche dell’epilogo, in cui la fine è in esplicita relazione con il corpo dell’opera e la comprensione del narratore e del lettore è superiore a quella dei personaggi.

A livello formale, *Lost* si chiude la morte di Jack sull’isola, e dunque con una scena appartenente alla trama più ricercata a livello sperimentale. Tuttavia, sul piano della fabula la vera conclusione è il ricongiungimento dei personaggi. Accentuata dal commento musicale, la tonalità melodrammatica domina tutta l’episodio, dalle prime agnizioni al ricongiungimento collettivo in un limbo che costituisce l’anticamera a una realtà ultramondana. Nonostante la funzione celebrativa, il finale ha suscitato le proteste di quel pubblico maggiormente interessato al tema dei misteri dell’isola più che alle relazioni tra i personaggi. Sul fronte della critica, già Roberta Pearson aveva definito *Lost* una “ermeneutically driven narrative”, sottolineando le differenze con la serie *Sopranos* interpretata come una “character driven narrative”. Molti spettatori hanno giudicato insoddisfacenti le risposte alle domande contenute nel testo e la risoluzione di tensioni e conflitti. Con le parole di Noel Carroll, il quale interpreta l’opera artistica come una rete erotetica organizzata sulla successione di domande e risposte (2008), possiamo affermare che in *Lost* sia venuta a mancare la chiusura narrativa, o, con D. H. Richter, la completezza tematica (1974). Tuttavia, se è vero che i misteri dell’isola sono un elemento fortemente caratterizzante dell’opera, non si può ignorare l’importanza del rapporto tra il suo lato oscuro e quello dei *losties*, tutti *flawed*, segnati da un difetto fatale. L’isola è lo specchio dei personaggi, la cui evoluzione prevale sullo scioglimento dei misteri: essi sono i vettori attraverso cui l’estrema multilinearità delle trame di *Lost* prende forma, e nella loro simultanea risoluzione si realizza la necessità di *closure*, nel senso di una chiusura organica¹⁰.

2.2. *Mad Men*: sospensione e allusione

Se il pubblico di *Lost* attende il finale con ansia, se non esasperazione, AMC promuove il finale di *Mad Men* come un grande evento, fino a interrompere le trasmissioni delle altre reti del Network durante la messa in onda.



FIG. 3 – Messaggio trasmesso da BBC America durante la messa dell'ultimo episodio su AMC.

Come in *Great Expectations* di Charles Dickens, o in *Middlemarch* di George Eliot, l'*explicit* di *Mad Men* si pone come qualcosa che non esaurisce il mondo finzionale rappresentato. Il finale è caratterizzato dall'inserimento conclusivo di un particolare relativamente secondario: una divagazione che sancisce il distacco dalla storia ma ne indica la prosecuzione fuori scena, nel fluire continuo del tempo e della vita¹¹. Abbiamo già riscontrato la similarità dei finali di puntata di questa serie tv con quelli dei

grandi romanzi realisti dell'Ottocento. Se estendiamo il confronto ai finali di serie, possiamo notare come, ad esempio, *Great Expectations* si concluda con una scena e non con un epilogo. In questo brano si narra il rincontro casuale di Pip ed Estella, ormai adulti e cambiati dalle esperienze vissute, nel luogo in cui un tempo si erigeva Satis House, di cui restano le rovine avvolte dai nuovi virgulti della vecchia edera. Se da un lato il rincontrarsi esprime il superamento di un certo modo di porsi l'un l'altro, dall'altro non definisce il futuro della loro relazione. "Continueremo ad essere amici, anche se divisi", risponde Estella a Pip, dopo aver ammesso di aver compreso troppo tardi il valore del suo amore. In risposta, Pip le prende la mano e, nel lasciare "quel luogo devastato", mentre le nebbie della sera si alzano e mostrano "una distesa di placida luce", così come tanti anni prima al congedo dalla fucina si erano diradate le nebbie del mattino, Pip non vede "nessuna parvenza di un'altra separazione da lei"¹² :

"We are friends," said I, rising and bending over her, as she rose from the bench.

"And will continue friends apart," said Estella.

I took her hand in mine, and we went out of the ruined place; and, as the morning mists had risen long ago when I first left the forge, so the evening mists were rising now, and in all the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw no shadow of another parting from her (Dickens 1861; ed. 1991: 490).

La compresenza dell'elemento realista e popolare nei romanzi di George Eliot caratterizza anche il finale di *Middlemarch*, un romanzo in cui la struttura multilineare determina un finale di ampio respiro, volto a preservare il senso di un nuovo inizio nelle vite dei personaggi. Sebbene il romanzo si concluda con un epilogo, la relativa funzione di racconto esaustivo delle vite raccontate è commentata in modo riflessivo dalla voce narrante. Leggiamo in apertura del capitolo:

Every limit is a beginning as well as an ending. Who can quit young lives after being long in company with them, and not desire to know what befell them in their after-years? For the fragment of a life, however typical, is not the sample of an even web: promises may not be kept, and an ardent outset may be followed by declension; latent powers may find their long-awaited opportunity; a past error may urge a grand retrieval¹³.

Così come nei finali di puntata, anche il finale di serie di *Mad Men* sembra fare uso degli stilemi del romanzo classico e, nello specifico, di quelli caratteristici del grande romanzo realista e di formazione. L'ultimo episodio inizia con il protagonista, Don Draper, alla guida di un'automobile e in fuga dalla posizione costruitasi con tanta fatica. Il *leit motiv* di una celebre canzone dei Doors ("Hello I love you, don't you tell me your name?"), indica il tema dell'identità celata. L'episodio mostra Don rifugiarsi in una comunità hippie sperduta sulla costa della California e ricadere in una postura emotiva determinata dall'irrisolutezza del rapporto con il suo passato. A questo si aggiunge il senso di impossibilità ad aderire al ruolo di brillante pubblicitario della Madison Avenue. Questa struttura di atteggiamento, che ricorre in tutte le "cadute" del personaggio, emerge chiaramente nel dialogo con Stephanie: così come aveva fatto in passato con Peggy Olson, Don invita la ragazza ad andare avanti e lasciarsi il passato alle spalle: "I just know how people work. You can put this behind you. It'll get easier as you move forward". Questo e altri elementi sono indizi del filo conduttore che lega le stagioni della serie. Coesione del testo e unità progettuale sono rese attraverso un sistema di parallelismi, dispositivi testuali che assicurano la completezza della fine (cfr. Torgovnick 1981).

Nonostante l'iniziale refrattarietà alle pratiche spirituali della comunità, nel corso dell'episodio Don sembra cedere al rifiuto verso quel processo di integrazione sociale di cui nel-

le sue fasi ascendenti è stato personificazione, e farsi via via coinvolgere dalle pratiche del luogo. Questa narrazione è dominante fino all'ultima scena, in cui si vede Don partecipare a una sessione di yoga all'alba. Negli ultimi istanti vediamo sul suo volto la traccia di una profonda soddisfazione; retrospettivamente, interpreteremo quell'abbozzo di sorriso non come un effetto della meditazione, ma della comparsa di una geniale e spregiudicata intuizione.



FIG. 4 – Fotogrammi dal finale di *Mad Men*.

La scena successiva è un documento d'archivio, lo spot "I'd like to buy the world a coke" della Coca Cola (1971), la campagna pubblicitaria più popolare di tutti i tempi. Il finale sconfessa dunque le aspettative suscitate dal testo fino a quel momento, vale a dire la ribellione di Don ai valori del mercato e l'adesione all'etica anticapitalista del movimento hippy. Attento alle tendenze della società, Don comprende l'importanza della rivoluzione culturale in corso, e arriva a favorire la sussunzione di quell'esperienza da parte del nemico della filosofia contestataria: il Capitale incarnato nella società consumistica americana

di cui Don è uno dei più brillanti registi a Madison Avenue. Fino agli ultimi istanti dell'episodio il significato della vicenda resta ambiguo e richiede la cooperazione interpretativa dello spettatore, il quale, a posteriori, attiva il meccanismo di "retrospective anticipation" e, da spettatore implicito, reinterpreta gli indizi disseminati nel testo. Un esempio di queste tracce è la scena del dialogo con la ragazza alla reception: trecce, nastri e vestito ricalcano chiaramente l'abbigliamento di una delle protagoniste dello spot della Coca Cola.



FIG. 5 – A sinistra, un fotogramma tratto da *Mad Men*, a destra, dallo spot "I'd like to buy the world a Coke" (1971) della Coca Cola.

2.3. Tra chiusura e apertura: il finale, dal melodramma al realismo

Nell'ultima stagione di *Lost*, all'ipertrofia narrativa che caratterizza le stagioni centrali segue la convergenza dei personaggi nel medesimo cronotopo. La mescolanza di dramma e consolazione, insieme all'effetto celebrativo e alle tonalità melodrammatiche che caratterizzano la riunione collettiva, determina nel finale la prevalenza degli stilemi del romanzo popolare. Con i termini di David Miller, possiamo affermare

che la chiusura avviene nel senso di un significato risolto (*resolved meaning*) e di una quiescenza che esaurisce altri sviluppi narrativi (1981: 109). Oltre a incarnare il desiderio di chiusura organica, la riunione dei personaggi declina il finale in accordo con le modalità melodrammatiche riscontrabili nei *cliffhanger*, nelle esche, nei momenti clou di riconoscimento e ricongiungimento. Il finale è appunto un *going away party*, una celebrazione della riunione collettiva e comunitaria, un momento catartico e consolatorio, che va a compensare il sacrificio dell'eroe, Jack. Parafrasando Umberto Eco, gli showrunner mettono nell'opera "una tale energia e felicità combinatoria da procurare quei piaceri che sarebbe ipocrita nascondere", "intreccio allo stato puro, spregiudicato e libero da tensioni problematiche", fine pietosa dell'eroe e gioia della consolazione (Eco 1971: 8).

Sul finale nelle narrazioni popolari, scrive Eco: "[...] oggi ci sarà romanzo popolare anche là dove l'eroe apparirà prevedibilmente problematico; e nulla apparirà più felicemente conclusivo di un finale abrupto, che lasci personaggi e lettori in sospeso, artificio che un giorno, si pensi a Maupassant, costituiva geniale offesa alle leggi banalizzate della trama". L'affermazione può valere per *Mad Men*, caratterizzato da un equilibrio felice tra narrazione popolare e grande realismo. Le prime opere di Dickens oscillavano tra strategie vicine al romanzo d'appendice e tecniche più raffinate, come testimonia anche la libertà con cui era solito alternare finali di puntata improntati alla suspense e finali svincolati dal vortice dell'intreccio. Diversamente dal finale panoramico di *Lost*, in cui si sente la necessità dell'epilogo classico, in *Mad Men* resta irrisolta la dialettica tra "grandi speranze" e istinto all'autodeterminazione, tra desiderio di ascesa sociale e tendenza alla caduta. La trama è instabile fino all'ultimo fotogramma e, tra lacuna e allusione, questa sospensione ricorda ciò che Miller chiama "disequilibrio del narrabile" (1981: 109). La forma del finale (una scena e non un epilogo)¹⁴

e l'ambiguità espressa dal contenuto (il sorriso di Don) sono elementi che indicano la prevalenza dei modi del romanzo realista. Lo spettatore non si limita a seguire passivamente la moltiplicazione dell'intrecci ma si immerge nell'immaginario rappresentato con un investimento cognitivo di lunga durata volto a interpretare eventi e personaggi dal significato problematico. La possibilità di entrare con maggior profondità e in una temporalità estesa nel tessuto di personaggi e relazioni è una delle peculiarità che accosta quest'esperienza estetica alla lettura di un grande romanzo.

NOTE

¹ Come afferma Paolo Amalfitano, nel mondo di Sterne "il racconto di azione è pressoché inesistente, la coerenza della trama continuamente negata e la caratterizzazione del personaggio non rimanda a un individuo ma piuttosto a un tipo"; inoltre, "lo stile è lento, circolare, umoristico, comico" e il racconto "più che finire si esaurisce, rimandando a come era iniziato" (2015: 8-9). Per un'analisi dell'uso delle digressioni nel *Tristram Shandy*, cfr. il capitolo "*Story, history e fiction*". Note sul *Tristram Shandy* di Laurence Sterne", *ivi*, 49-57.

² *Lost* è una serie televisiva creata da J.J. Abrams, Damon Lindelof e Jeffrey Lieber e sviluppata, a partire dal secondo episodio, da Lindelof e Carlton Cuse. La serie, trasmessa dal 2004 al 2010 sul canale ABC per un totale di sei stagioni, inizia con l'incidente aereo del volo di linea 815 Ocean Airlines tra Sidney e Los Angeles. A seguito del drammatico evento, 48 sopravvissuti si trovano sulla spiaggia di un'isola tropicale apparentemente disabitata, da qualche parte nell'Oceano Pacifico meridionale. I membri della neonata comunità si organizzano in attesa dei soccorsi, ma scoprono ben presto che l'aereo è uscito dalla rotta di centinaia di miglia e dovranno trascorrere parecchio tempo sull'isola, che diventa anche teatro di fenomeni apparentemente inspiegabili.

³ *Mad Men*, creato da Matthew Weiner, è andato in onda su AMC dal 2007 al 2015 per 7 stagioni, ognuna della durata di 13 episodi da 50 minuti. La serie TV è ambientata nella New York che va dalla fine degli anni '50 agli anni '70, e il protagonista Don Draper (Jon Hamm) – in principio talentuoso creative director dell'agenzia Sterling & Cooper, in seguito socio della Sterling Cooper Draper Pryce – è un uomo dal passato oscuro e il perno focale attorno a cui si sviluppa

l'intreccio. Nella puntata pilota la locuzione "Mad men" viene descritta come espressione gergale coniata negli anni Cinquanta dagli stessi pubblicitari di Madison Avenue per riferirsi a se stessi.

⁴ *Ivi*, p. 36. Qui Sergio Zatti si riferisce al saggio di D. Javitch, "Cantus interruptus in the Orlando Furioso", in *Modern Language Notes*, 9/1, 1980: 66-80.

⁵ *La Vieille Fille* (1836); trad. it. e cura di Pierluigi Pellini, *La signorina Cormon*, Palermo, Sellerio 2015. In realtà nella *Presse* le puntate uscivano nelle colonne delle pagine e non a fondo pagina. Cfr. la postfazione all'edizione italiana di P. Pellini, "Miti e termiti, ovvero Come una zitella grassa e sciocca possa incarnare la modernità", 2015.

⁶ Tra i numerosi studi, cfr. Kermode 1966; Smith 1968; Richter 1974; Miller J.H. 1978; Miller D.A. 1981; Torgovnick 1981; Roberts, Dunn, Fowler 1997; Carroll 2008; Traversetti 2004; Mittell 2015.

⁷ "As I use the term, "closure" designates the process by which a novel reaches an adequate and appropriate conclusion or, at least, what the author hopes or believes is an adequate, appropriate conclusion. My use of the term closure corresponds to what Barbara Herrnstein Smith in *Poetic Closure* calls the integrity of a lyric and what David Richter in *Fable's End* calls the completeness of an apologue – a sense that nothing necessary has been omitted from a work". M. Torgovnick, *Closure in the Novel*, Princeton University Press, 1981: 6.

⁸ Trad. it. di Natalia Ginzburg, *La strada di Swann (Du côté de chez Swann)*, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. VI (1978: 5): "Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera. A volte, non appena spenta la candela, mi si chiudevano gli occhi così subito che neppure potevo dire a me stesso: 'M'addormento'".

⁹ Trad. it. di Giorgio Caproni, *Il tempo ritrovato*, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. VII (1978: 391): "Se almeno essa [la forza] mi fosse stata lasciata abbastanza a lungo da poter condurre a compimento la mia opera, non avrei mancato anzitutto di descrivervi gli uomini, anche se questo avrebbe potuto farli somigliare ad essere mostruosi, come occupanti un posto ben altrimenti considerevole, accanto a quello così angusto riservato loro nello spazio: un posto, al contrario, prolungato a dismisura, – poiché essi toccano simultaneamente, giganti immersi negli anni, età così lontane l'una dall'altra, tra le quali tanti giorni sono venuti a interporvisi, – nel Tempo". In entrambi i brani citati il corsivo è mio.

¹⁰ Il termine è inteso nel senso attribuito da M. Torgovnick in *Closure in the novel*, cit.

¹¹ Su questo tipo di finali, cfr. Traversetti 2004: 80.

¹² Brano tratto dalla traduzione di Maria Luisa Giartosio De Courten (1998: 516).

¹³ G. Eliot, *Middlemarch* (1871) 1994: 832; trad. it. di Michele Bottalico (1995: 854): «Ogni limite è un inizio come pure una fine. Chi può lasciare delle giovani vite, dopo essere stato a lungo in loro compagnia, senza desiderare di sapere

quel che è accaduto loro negli anni successivi»? Poiché il frammento di una vita, per quanto tipico esso sia, non è il campione di un tessuto uniforme: le promesse possono non essere mantenute, e un esordio brillante può essere seguito da un declino; le forze latenti possono trovare l'occasione a lungo attesa; un errore passato divenire l'origine di una sublime espiazione».

¹⁴ Torgovnick spiega come i finali che si concludono con una scena (*scenic endings*) sono anche *close up ending*, ossia finali in cui non c'è un distacco temporale, e dunque una spiegazione retrospettiva, tra il corpo dell'opera e la conclusione (1981: 15 e sgg).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Amalfitano, Paolo (2015), *L'armonia di Babele. Varietà dell'esperienza e polifonia delle forme nel romanzo inglese*, Macerata, Quodlibet.
- Aristotele, *Poetica*, ed. P. Donini, Torino, Einaudi, 2008.
- Allen, R.C. (1995), *To Be Continued...: Soap Operas Around the World*, London-New York, Routledge, 1995.
- Bachtin, M., *Estetica e romanzo* (1975), Torino, Einaudi, 2001.
- Barthes, Roland Z (1970), *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973.
- (1973), *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.
- (1984), *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- Bertoni, Clotilde (2009), *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci.
- Bertoni, Clotilde; Fusillo, Massimo (2003), "Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?", *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, vol. IV.
- Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Bianchini, Angela (1988), *La luce a gas e il "feuilleton": due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori.
- Brooks, Peter (1976), *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1986.

- (1984), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino, 1996.
- Carini, Stefania (2009), *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, pref. di Aldo Grasso, Milano, V&P, 2009.
- Cardini, Daniela (2004), *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Milano, Carocci.
- Carroll, Noel (2008), "Narrative Closure in Cinema", *Routledge Companion to the Philosophy of Film*, London, New York, Routledge.
- Dall'Asta, Monica (2009), *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Genova, Le Mani.
- De Balzac, Honoré (1836), *La Vieille Fille*, trad. it. *La signorina Cormon*, ed. P. Pellini, Palermo, Sellerio, 2015.
- Dellonte, Claudio; Glaviano, Giorgio, *Lost e i suoi segreti*, Roma, Dino Audino, 2007.
- Dickens, Charles (1860-61), *Great Expectations*, trad. it. a cura di Maria Luisa Giartosio De Courten, *Grandi speranze*, Einaudi, Torino 1998.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2006.
- Eco, Umberto; Sughì, Cesare, eds. (1971), *Cent'anni dopo: il ritorno dell'intreccio*, Milano, Bompiani.
- (1976), *Il Superuomo di massa: studi sul romanzo popolare* (1976), Milano, Bompiani, 1990.
- Edgerton, Gary R., ed. (2011), *Mad Men. Dream Come True TV*, London-New York, Tauris.
- Eliot, George (1871-72), *Middlemarch. A Study of Provincial Life*, London, Penguin, 1994, trad. it. di Michele Bottalico, *Middlemarch*, Milano, Garzanti, 2006.
- Frye, Northrop (1957), *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 2000.
- Fusillo, Massimo (1997), "How Novels End. Some Patterns of Closure in Ancient Narrative", *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, eds. Deborah H. Roberts, F. M. Dunn e D. Fowler, University Press, Princeton.

- Gray Jonathan; Lotz, Amanda D. (2011), *Television Studies*, Cambridge, Polity Press.
- Hegel, G.W.F. (1835), *Estetica*, Torino, Einaudi, 1978.
- Hills, Matt (2002), *Fan Cultures*, London-New York; Routledge.
- Innocenti Veronica; Pescatore, Guglielmo (2008), *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri.
- Jancovich, Mark; Lyons, James (2003), *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, London, BFI.
- Javitch, David (1980), "Cantus interruptus in the Orlando Furioso", in *Modern Language Notes*, 9/1, 1980: 66-80.
- Jenkins, Henry (2006), *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- Kermode, Frank (1966), *Il senso della fine*, Milano, Rizzoli, 1972.
- Lukàcs, György (1910), "Un dialogo su Laurence Sterne", *L'anima e le forme*, Milano, SE, 1991.
- (1946), *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970.
- Maio, Barbara (2009), *La terza golden age della televisione. Autorialità, generi, modelli produttivi*, pref. di R. Thompson, Cantalupo in Sabina, Sabinae.
- Martin, Brett (2013), *Difficult Men: behind the Scenes of Creative Revolution: from "The Sopranos" and "The Wire" to "Mad Men" and "Breaking Bad"*, London, Faber and Faber.
- Martina, Marta (2013), *Nothing never ends. Il concetto di fine negli universi seriali*, Tesi di dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Università di Bologna.
- McCabe, Janet; Akass, Kim (2007), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond (Reading Contemporary Television)*, New York, I.B. Tauris & Co.
- Miller, J. Hillis (1978), *The Problematic of Ending in Narrative*, in «Nineteenth-Century Fiction», 33/1.
- Miller, D.A (1981), *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton University Press.

- Mittell, Jason (2015), *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*, New York University Press, trad. it. *Complex TV. Teorie e tecnica dello storytelling delle serie TV*, a cura di F. Guarnaccia e L. Barra, Minimum Fax, Roma 2017.
- Pearson, Roberta (2008), *Regimes of Evaluation and LOST's Construction of the Televisual Character*, in Ead., in Id. (a cura di) *Reading Lost*, London, Tauris.
- Pellini, Pierluigi (2015), *Miti e termiti ovvero Come una zitella grassa e sciocca possa incarnare la modernità*, in H. De Balzac, *La signorina Corman*, Palermo, Sellerio.
- Piga, Emanuela (2014), "Mediamorfosi del romanzo popolare: dal feuilleton al serial TV", *Tecnologia, Immaginazione e forme del narrare*, eds. Lucia Esposito, Emanuela Piga, Alessandra Ruggiero, *Between*, 4/8, <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/viewFile/1374/2331>> [05/03/2018].
- (2016), "Mediamorfosi del romanzo realista: dal Bildungsroman al Serial TV", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Andrea Bernardelli, Eleonora Federici, Gianluigi Rossini, , *Between*, 6/11, <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/viewFile/2147/2099>> [05/03/2018].
- Proust, Marcel (1913-27), *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it a cura di M. G. Bertini, Einaudi, Torino. 1978.
- Queffélec, Lise (1989), *Le roman-feuilleton français au XIX siècle*, Paris, PUF.
- Richter, David H. (1974), *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*, University of Chicago Press.
- Roberts, Deborah H.; Dunn, Francis M.; Fowler, Don, eds (1997), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton.
- Rossini, Gianluigi (2014), "Menti opache. *Mad Men* e la rappresentazione dell'interiorità nelle serie TV", *Tecnologia, Immaginazione e forme del narrare*, eds. Lucia Esposito, Emanuela Piga, Alessandra Ruggiero, *Between*, 4/8, 2014, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1167/993> [05/03/2018].

- (2015), *Grand finale. Endings in contemporary television series*, relazione, Mediachange Conference, Urbino.
- (2016), *Le serie TV*, Bologna, Il Mulino.
- Smith, Barbara H. (1968), *Poetic Closure: A Study on How Poems Ends*, University of Chicago Press.
- Sue, Eugène (1842-43), *I misteri di Parigi*, intr. di Umberto Eco, Milano, Rizzoli, 2011.
- Thompson, Robert J. (1996), *Television's Second Golden Age: from Hill Street blues to ER*, New York, Continuum.
- Torgovnick, Marianne (1981), *Closure in the Novel*, Princeton University Press.
- Traversetti, Bruno (2004), *Explicit. L'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini.
- Zatti, Sergio (1990), *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi.
- (2000), *Il modo epico*, Bari, Laterza.

FILMOGRAFIA

- Lost*, Dir. J.J. Abrams, D. Lindelof, J. Lieber, ABC, USA, 2004-2010.
- Mad Men*, Dir. Matthew Weiner, AMC, USA, 2007-2015.

GENNARO SCHIANO

*«La historia de cómo ha ido muriendo un hombre»
Tanatografie e autofinzioni nella Spagna del '900*

1. L'impossibilità di narrare l'inizio e la fine della vita del narratore protagonista è uno dei paradossi topici del racconto autobiografico. La nascita e la morte rappresentano difatti due limiti ineffabili ai quali la memoria, unica fonte ipotetica dell'autobiografia, è impossibilitata ad accedere. Due limiti che impongono quindi una modulazione costante di operazioni metonimiche o sineddotiche atte a creare un'armonia tra il *Kairos* eletto come momento di inizio della narrazione e la fine. Si aggiunga che questa fine, fittizia perché non coincidente ovviamente con la morte del narratore protagonista, corrisponde spesso al presente della scrittura, ovvero al momento in cui l'autore reale sta scrivendo la storia che noi cominciamo a leggere.

L'autobiografia è un racconto che comincia sempre in *medias res* il cui inizio e la cui fine non coincidono con l'inizio e la fine del tempo della storia narrata. La relazione complessa tra tempo della storia e del racconto rimanda a un altro elemento fondativo del racconto autobiografico ovvero al suo particolare rapporto tra testo e fuori testo, rapporto che ha interessato diverse stagioni del dibattito critico e teorico e che ha veicolato

la definizione stessa di autobiografia e il suo statuto di genere letterario. Se l'autobiografia, per essere tale, dovrà raccontare, in modo finzionale, autentico, documentale o fittizio che sia, della vita dell'autore reale che firma in copertina e che sarà anche narratore e protagonista della storia narrata, di questa vita vissuta il narrato rappresenterà anche armonie e distonie tra inizi e fini che prenderanno corpo tra le pagine con periodi aperti e chiusi dell'esistenza, con sogni e aspettative narrati in vertiginose prolessi, con morti paventate ed esorcizzate proprio attraverso il racconto di sé.

La relazione paradossale tra l'inizio e la fine del racconto autobiografico e il particolare rapporto tra testo e fuori testo e quindi tra vissuto e narrato sono caratteristiche strutturali dell'autobiografia moderna ma che assumono una fisionomia inedita nel Novecento. Il racconto autobiografico novecentesco abbandona infatti trame lineari, preferendo narrazioni tessute su associazioni tematiche più che su ordini cronologici, trame che alterano sensibilmente la relazione già complessa tra inizio e fine. Il modello a campitura totale (cfr. Falaschi 1996), come racconto dalla non narrabile nascita al presente della scrittura, lascia il posto a narrazioni dedicate solo a singoli periodi dell'esistenza, in particolar modo all'infanzia. La strutturale mescolanza tra documento e fiction sembra slittare sensibilmente verso i poli della finzione, alterando irreversibilmente il rapporto tra fuori testo e testo. Le autobiografie non sembrano avere più esigenze teleologiche, atte a fornire un quadro quanto più esaustivo, definitivo e chiuso della storia della vita dell'autore reale. Allo stesso modo delle trame del coevo romanzo, i racconti autobiografici novecenteschi non chiudono, rimandano a successive stazioni del ricordo o a programmate continuazioni nel tentativo di narrare, come Palomar, la vita "istante per istante" (Calvino 1983; ed. 2009: 126), ed esorcizzare la fine dell'esistenza con un'autonarrazione ossessiva, perché, citando Gabriele Frasca, "finché c'è vita non si va a capo" (1986: 100).

Le caratteristiche strutturali dell'autobiografia e la loro inedita fisionomia novecentesca permetterebbero di affrontare il senso del finale narrativo da due prospettive euristiche differenti. La prima consentirebbe di sondare le eterogenee modulazioni tra inizio e fine, tipiche del racconto autobiografico, dal punto di vista morfologico, o meglio semiotico e semantico, osservando quali sono gli indicatori stilistici, le macrostrutture discorsive, le strutture logiche, narrative e descrittive che attirano l'attenzione del lettore sul finale del racconto e del discorso di una storia che non potrà terminare. È la prospettiva indicata dagli studi di Philippe Hamon (1975) sulla *clausule*, o clausola, prospettiva che osserva "les modes de relation de la fin du texte avec le contexte immédiatement précédent, et avec l'ensemble du texte" (Hamon 1975: 502) e che gli studi di Mortimer (1985) su *La clôture narrative*, e di Larroux (1995), su *La mot de la fin*, proseguono.

La seconda prospettiva consentirebbe invece di analizzare la complessa relazione tra vissuto e narrato alla luce delle dinamiche freudiane che Peter Brooks connette magistralmente alla tessitura della trama: l'autobiografia sembra rappresentare icasticamente "la pulsione di morte" e il "desiderio di estinzione totale" (Brooks 1984; ed. 1995: 55) che secondo Brooks accomunano i disegni dell'esistenza e della trama. Pulsione di morte e desiderio di estinzione totale che, sondati alla luce delle trame aperte e irresolute delle autobiografie novecentesche e della complessa serialità dell'autobiografismo multiplo, potrebbero dare qualche risposta sulla degradazione del potere armonico tra inizio e fine.

Gli studi di James Olney (1972) e di John Paul Eakin (1992) hanno mostrato quanto l'interdetto sui referenti imposto dalla stagione strutturalista avesse svilito il valore dell'autobiografia. Eakin riattiva la discussione sul rapporto tra testo e fuori testo dimostrando come le strutture dell'autobiografia siano indissolubilmente legate ai referenti che sono chiamate a rap-

presentare. L'autobiografia, al di là del suo essere autentica o menzognera, e oltre a dirci in modo parziale o esaustivo della vita dell'autore reale, sarà di certo il racconto di modelli di identità e di metafore dell'esperienza legate alla vita dell'autore reale al momento della scrittura. Rappresenterà in letteratura le metafore e le finzioni attraverso le quali pensiamo, agiamo, prendiamo decisioni, chiudiamo periodi dell'esistenza e, cosa che riguarda questo contributo, immaginiamo la nostra fine.

Sebbene alle due prospettive descritte in precedenza si farà riferimento *en passant*, quando i testi imporranno il sondaggio di formule testuali di chiusura e desideri di estinzione totale non esauditi, è dall'osservazione dei modelli di identità e delle metafore dell'esperienza e dal modo in cui prendono forma nel racconto, che l'autobiografia sembra poter essere un terreno fertile per osservare la relazione tra la letteratura e quelle finzioni dell'esistenza che, citando Kermode, "creano tick armonici e fittizi per arginare il tick infinito del tempo" (1967; ed. 2004: 22).

I testi autobiografici di Rafael Alberti, Ramón Gómez de la Serna e Javier Marías, oltre ad essere pubblicati in periodi storici distanti, presentano delle caratteristiche di genere profondamente differenti, riportabili al racconto d'infanzia, all'autobiografia *tout court* e all'*autofiction*. La produzione letteraria dei tre autori presenta però un comune e compulsivo ritorno all'autobiografismo: *La arboleda perdida* di Rafael Alberti è una mastodontica opera autobiografica in cinque volumi pubblicati tra il 1942 e il 1996; lo spazio autobiografico di Ramón Gómez de la Serna si estende dai romanzi autobiografici degli anni Dieci, alle nostalgiche *Cartas a mí mismo* degli anni Cinquanta dell'esilio argentino, fino al capolavoro di *Automoribundia*; tutta l'opera di Javier Marías si muove, su un terreno letterario ibrido, una "terra de nadie", per dirla con Manuel Alberca (2007: 64), tra autobiografia e romanzo, da *Tu rostro mañana* a *Todas las almas* e *Negra Espalda del tiempo*.

Un comune ritorno all'autobiografia, in periodi differenti dell'esistenza, che consentirà di sondare le relazioni intertestuali tra le stazioni di questo *récit de vie* frammentario, osservarne i finali narrativi e provare a comprendere in che modo rappresentino in letteratura eterogenee armonie o distonie tra inizio e fine.

2. Il primo volume de *La arboleda perdida* è pubblicato nel 1942 e racconta la storia della vita dell'autore dal 1902 al 1914¹. Rafael Alberti, esule a Parigi, in fuga dagli orrori della guerra civile e dalla minaccia falangista, ritorna alla sua infanzia andalusa nella provincia di Cadice, a El Puerto de Santa Maria e in particolare a quell'albereto perduto che dà il titolo all'opera:

Todo era allí como un recuerdo: los pájaros rondando alrededor de árboles ya idos, furiosos por cantar sobre ramas pretéritas; el viento, trajinando de una retama a otra, pidiendo largamente copas verdes y altas que agitar para sentirse sonoro; las bocas, las manos y las frentes, buscando donde sombrarse de frescura, de amoroso descanso. Todo sonaba allí a pasado, a viejo bosque sucedido. Hasta la luz caía como una memoria de la luz, y nuestros juegos infantiles, durante las rabonas escolares, también sonaban a perdidos en aquella arboleda (Alberti 1942; ed. 1997: 11).

Il prologo, oltre a donare un saggio notevole dell'Alberti poeta, offre diverse chiavi di lettura del testo. L'albereto, a cui il narratore fa riferimento nel tentativo di tornare alla propria infanzia, è un luogo postumo già nel passato. Un luogo perduto appunto, nel quale gli uccelli si aggirano su alberi spettrali cercando rami inesistenti, in cui il vento chiede e non trova fronde per sentirsi, dove gli stessi bambini cercano ombra da alberi che sono ormai scomparsi, o, meglio, che erano già scompar-

si al tempo della sua infanzia. Se, come il narratore dirà più avanti, l'obbiettivo del racconto è quello di rievocare il memoriale albereto perduto dei suoi anni, prima di andare sempre più a fondo "por esa vía que va a dar al final" (Alberti 1942; ed. 1997: 11), quindi prima della morte, la descrizione dell'albereto perduto non può essere letta solo come nostalgico ritorno a un luogo caro dell'infanzia ma è evidentemente l'immagine che ci dona il senso dell'operazione autobiografica di Rafael Alberti e il suo tentativo di riportare in vita un periodo dell'esistenza che è perduto prima ancora di essere rappresentato in letteratura. Eppure il racconto dell'infanzia del piccolo Rafael comincia e prosegue di pagina in pagina tra le dune del Puerto de Santa Maria e la dura educazione impartita dal collegio dei Gesuiti. Il tempo del racconto segue l'ordine cronologico della storia della vita del narratore protagonista, ordine che è interrotto da inserzioni dalla struttura diaristica che tornano al presente e sono segnalati dal corsivo.

Il finale del racconto riprende una delle strutture topiche del *récit d'enfance* che Sergio Zatti ha definito nella sua *morfologia del racconto d'infanzia* (2012: 56)². L'infanzia del piccolo Rafael si chiude con l'allontanamento dal luogo nativo, la famiglia Alberti si trasferisce a Madrid e al ragazzino non resta altro che dire addio al Puerto de Santa Maria e alla sua infanzia libera:

¡Adiós calle de las Neverías, calle de los sorbetes de colores y los helados veraniegos, vergeles de las orillas del río, puente de San Alejandro, estos y sáinas! ¡Adiós infancia libre, pescadora, de patios y bodegas profundos! Serás ya siempre en mi recuerdo como una barca de claveles, con las velas de albahacas, cabeceante por una mar de jazmines perdidos... (Alberti 1942; ed. 1997: 79-80).

Nel secondo volume della *Arboleda*, pubblicato nel 1959, quella chiusa che sembrava rispettare alla lettera la struttura compiuta del racconto d'infanzia, viene smentita. La narrazio-

ne riprende proprio da dove si era interrotta, dal viaggio della famiglia Alberti verso Madrid, e continuerà cronologicamente fino agli anni dell'impegno repubblicano. Il narratore torna ancora all'*Arboleda perdida*: "Arboleda lejana, perdida, sí, o dormida más bien, que nuevamente hoy, despierta, se apresura a mi encuentro, a la llamada fresca de mi madura sangre" (Alberti 1942; ed. 1997: 11). Quell'albereto, annunciato come perduto, prima ancora di essere ricordato, e congedato per sempre nel finale del primo volume è ora un albereto che, addormentato, si ridesta. A quell'albereto tornerà continuamente la narrazione, sia quella in corsivo dal presente che quella in tondo dal passato, come luogo senza tempo e senza divenire. Il ritorno costante e ossessivo all'infanzia, oltre a rileggere e svuotare di senso il finale e l'inizio del primo volume, rimanda a una chiara idea dell'infanzia: non più un periodo chiuso, con un inizio e una fine, non più solo un periodo della vita ma una condizione esistenziale. Citando ancora Zatti: "L'infanzia tende a esaurire il suo ruolo di ricostruzione biografica di uno stadio della vita per diventare invece forma strutturante dell'opera, ricordo strutturante che agisce come forma, come linguaggio" (2012: 62). A questa forma e a questo linguaggio tendono i ritorni costanti del narratore all'*arboleda perdida* e la struttura curvilinea del racconto.

3. Sei anni dopo la pubblicazione del primo volume della *Arboleda perdida*, nel 1948, dall'esilio argentino di Buenos Aires, Ramón Gómez de la Serna³ pubblica *Automoribundia*. Il titolo sembra anticipare il carattere tanatografico dell'opera, annunciata fin dalla prefazione come la storia di come "ha ido muriendo un hombre" (Gómez de la Serna 1948; ed. 2008: 51). Negli ultimi capitoli, il bilancio esistenziale dell'artista da vecchio assume i caratteri di un'epigrafe scritta per la posterità. È un "resumen" che non torna solo sul narrato di *Automoribundia* ma

che riflette sull'opera intera del narratore, un ultimo autoritratto fatto di confessioni e manifesti, di ricordi e rivelazioni: il narratore indugia sull'ossessiva legittimazione del narrato come vissuto autentico, "No he ocultado nada" (Gómez de la Serna 1948; ed. 2008: 753); sulla coscienza della finitezza umana nella "seguridad que el mundo es antiguo y continua"; sulla categoria del "que vivió" nella quale sta entrando. Un arazzo dai toni postumi, un manifesto senile che rappresenta in letteratura la riflessione sul tempo e sulla morte che ossessiona Gómez de la Serna negli ultimi anni argentini. Nell'*Epílogo*, il "sarcófago de libros" costruito nel tempo, parola per parola, si connette alla riflessione sulla "vida literaria" come "base de la muerte" e sul vivere e morire due volte degli scrittori attraverso la letteratura:

La continuidad geológica del vivir humano consiste en echar una capa de vivos sobre una capa de muertos. Perteneceremos al período modernario y después vendrán otros que pertenecerán al postmodernario [...]. Todos llegaremos a estar a «pre» [...]. Que no se rían los hombres futuros de nosotros porque no avanzó nuestro tiempo hasta sus invenciones y mejoras. No tuvimos más remedio que quedarnos en anticuados para que ellos pudiesen nacer y ser más modernos. Yo ya estoy curado de sepulcritis y he llegado a la conclusión consoladora de que «ya es bastante que nos entierren y no nos coman». Entraremos en el reino de los saltamontes desconocidos y que nos dejen tranquilos bajo la tierra que no habla. Los escritores servimos por lo visto más para muertos que para vivos [...]. Todo va descomponiendo el escritor, sobre todo en esta época calamitosa, pero en cuanto ha muerto, aunque no merezca mucho la inmortalidad, se la dedican palabras inmortales (Gómez de la Serna 1948; 2008: 761).

Siamo a ottanta capitoli di distanza dai toni energici dei discorsi giovanili del Ramón avanguardista contro la letteratura cimiteriale delle generazioni passate, la generazione dei "pre"

appunto, di coloro che si sono definiti antiquati per rendere i giovani moderni, generazione a cui ora appartiene. La struttura frammentaria del capitolo non lascia spazio ad ampie riflessioni, gli argomenti si affastellano nelle associazioni del narratore che dalla descrizione amaramente umoristica della morte, come mero passaggio di consegne generazionale, di un nuovo che deve sotterrare il vecchio, si collega all'immortalità letteraria. La tanatografia ramoniana si chiude nel suicidio autobiografico e letterario del "Yo dimito...Presento mi dimisión" (Gómez de la Serna 1948; ed. 2008: 760) del narratore. Il ragionamento delle ultime pagine di *Automoribundia* si conclude però con un colpo di teatro tipico del repertorio dell'autore:

Y ahora, después de estas palabras, doy por terminada la edición príncipe de mi autobiografía, en que creo haber dejado concertada mi conciencia y mi historia, pero si alguien dudase de la veracidad y exactitud de lo que digo: ¡que le frían un huevo! (Gómez de la Serna 1948; ed. 2008: 763).

L'*editio princeps* della sua autobiografia, oltre a chiudersi con una sorta di testamento filosofico e letterario, arriva all'*ahora* del presente affermando con forza l'autenticità del racconto che si sta concludendo. La violenta allocuzione agli scettici, che vadano a farsi friggere, non è però l'unico colpo di teatro del finale ramoniano. Basta infatti la pausa di uno spazio bianco a svuotare di senso il carattere definitivo e postumo delle pagine precedenti: "(Todo lo dicho en este libro vale hasta hoy, 10 de junio de 1948, día en que comienzo a escribir un libro aún más sincero y más escandaloso que se titulará «Lo que no dije en mi *Automoribundia*»). FIN" (Gómez de la Serna 1948; ed. 2008: 763).

Nessuna armonia tra inizio e fine, né chiusura definitiva. L'ultimo capitolo, titolato *Epilogo* e chiuso dal *FIN* che segue la citazione, non conclude in modo coerente e simmetrico quel racconto che dalle prime pagine annunciava la storia veridica, autentica e definitiva della vita di un uomo, anzi del modo in

cui “ha hido muriendo” nel corso degli anni. Il libro ancor più sincero, annunciato dal finale di *Automoribundia*, viene dato alle stampe nove anni dopo: *Nuevas páginas de mi vida*, sottotitolato per l'appunto *Lo que no dije en mi Automoribundia*, ovvero, *quello che non dissi nella mia Automoribundia*, è un libro che aggiunge sfumature e ricordi agli episodi del libro precedente e che racconta della vita del narratore tra il 1948 e il 1957. Ciononostante, come conferma il narratore dal prologo, neppure questo nuovo testo autobiografico fornirà ritratti autentici e definitivi:

No se trata de un libro escandaloso y con elementos indiscretos, porque aún no es tiempo de juzgar pública y desapasionadamente muchos fenómenos de lo sucedido. Algo de eso quedará para el tercer tomo, que se subtitulará: «Lo que no dije en *Lo que no dije en mi “Automorubundia”*». (Gómez de la Serna 1957; ed. 2003: 747).

L'autore madrileno svuota al contempo due *topoi* della narrativa autobiografica: da un lato il caratteristico finale del racconto di sé, canonicamente legato ad un ritorno diaristico al presente e all'avvicinarsi della fine della vita dell'autore reale; dall'altro l'esigenza di fornire un ritratto autentico e definitivo della propria vita. I finali aperti e la serialità della scrittura ramoniana compongono una tanatografia compulsiva e centrifuga tra le cui pagine si annunciano e si disattendono di continuo confessioni definitive e finali prepostumi.

4. Nel 1989 Javier Marías pubblica *Todas las Almas*, la storia di un docente spagnolo e dei suoi due anni da *visiting professor* a Oxford. Storia che si muove attraverso la descrizione del mondo accademico oxfordiano, delle ossessive ricerche bibliografiche del protagonista, della sua storia d'amore con una collega Clare Bayes, e che lascia spazio, proprio al centro della narra-

zione, alla storia del poeta John Gasworth. Sebbene il nome del narratore protagonista non coincida con quello dell'autore, il professore sarà sempre chiamato "el español" o "el caballero español", e lo stesso narratore ci induca a non confondere l'autore con il narratore-personaggio, è chiaro che l'Io di *Todas las almas* e il suo racconto in prima persona siano una chiara rappresentazione autobiografica dell'esperienza dello stesso Marías a Oxford tra l'83 e l'85⁴. Su *Todas las almas* e sul suo autobiografismo latente o manifesto torna lo stesso Marías tra le pagine di *Negra espalda del tiempo*, opera pubblicata nel 1998 e divisa in tre parti:

En todo caso, esa novela titulada *Todas las almas* se prestó también a la casi absoluta identificación entre su narrador sin nombre y su autor con nombre, Javier Marías, el mismo de este relato, en el que narrador y autor sí coincidimos y por tanto ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo (Marías 1998; ed. 2011: 7).

La prima delle tre parti di *Negra espalda del tiempo* torna su *Todas las almas* fornendo un saggio molto interessante sul rapporto tra realtà e finzione e tra vita e letteratura. Il "come se" della letteratura e di ogni linguaggio figurato o connotato, deforma i referenti rendendoli fittizi, finzionali. Eppure per il racconto che sta cominciando, Marías sembra voler fare un'eccezione, provando a riferire, realmente, e in modo più autentico possibile di quello che è accaduto e di quello che ha trovato spazio tra le pagine dell'opera precedente:

A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos [...] no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni

constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección [...] sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final. No creo que esto sea una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin. El principio de este relato, eso lo sé, está fuera de él, en la novela que escribí hace tiempo, o aun antes de eso y entonces es más difuso, en los dos años que pasé en la ciudad de Oxford [...]. Su final quedará también fuera, y seguramente coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero (Marías 1998; ed. 2011: 3-4).

Citazione lunga ma necessaria per comprendere il discorso tessuto da Marías tra le pagine di *Negra espalda del tiempo* e i suoi notevoli assunti teorici: nel 1998, quel genere letterario che da Rousseau in poi annunciava imprese senza precedenti e senza imitatori, appare come un racconto senza un disegno organico, frammentario, episodico, dalla trama disarmonica, senza principio né fine. Un racconto senza bussola, casuale e irragionevole. Nelle opere di Marías l'autobiografia trova timidamente spazio tra racconti eterogenei, di vite e morti di personaggi fittizi o realmente esistenti, di biografie di autori sconosciuti. È chiaro che anche la fine di questa autonarrazione intermittente porta al paradosso il limite proprio dell'autobiografia. Ed è sintomatico che due opere interamente costruite su una riflessione intensa e complessa sulla morte e sul tempo, sull'anima e sulla parte oscura del tempo che lasciamo dietro di noi, su un senso della fine angosciante, si concludano con finali aperti dedicati alle morti di altri personaggi: i professori del campus oxfordiano in *Todas las almas* e la madre e il fratello maggiore dell'autore (Julianín) nell'ultima parte di *Negra espalda del tiempo*.

L'opera di Marías mostra icasticamente i tratti del genere (o sottogenere) autofinzionale. I suoi finali e le sue teleologie intermittenti sono molto lontane dall'egotismo dei finali ri-

mandati delle opere di Alberti e Gómez de la Serna. Nessuna eterna giovinezza, nessun testamento a puntate. L'*autofiction* di Marías rappresenta in modo caustico “il senso di contingenza, di non necessità e di mancata presa su se stessi” che Daniele Giglioli (2011: 54) ha acutamente indicato come condizioni fondative dell'autonarrazione post-moderna. Il soggetto, ancora Giglioli, “più parla di sé e più sembra farsi da parte e stilare il verbale della sua marginalità, della sua impotenza, della sua inesistenza (Giglioli 2011: 54-55). Se l'autobiografia, come conferma Doubrovsky, è un privilegio riservato ai potenti, l'*autofiction* non sarà allora solo un “aventure du langage” (1977; ed. 2001: quarta di copertina), di giochi letterari tra psicoanalisi e metanarrazione, quanto piuttosto un'inedita e amara etica dell'autonarrazione, che disperde l'esemplarità e l'egotismo dell'Io autobiografico, e apre all'esibizionismo ingiustificato di vite mediocri, seriali, uguali a tutte le altre, senza inizio, né fine. In *Senza Trauma* Giglioli definisce magistralmente il cambio sostanziale dell'immaginario autobiografico che fa dell'*autofiction* un sottogenere inedito che sembra testimoniare di un nuovo modo di intendere il racconto di sé ma soprattutto la rappresentazione del soggetto in letteratura. L'io autofinzionale rappresenta una soggettività inedita, che sembra esautorare irreversibilmente il valore egotistico del racconto di sé per un esibizionismo ossessivo, distante sideralmente dal narcisismo rousseauiano. Se l'autore ginevrino statuiva la singolarità della sua impresa e al contempo dichiarava la diversità e l'unicità del soggetto rappresentato, i narratori dell'autobiografia postmoderna condividono con lettori e autori il senso di contingenza, di non necessità delle loro vite e dei racconti che ne fanno. La singolarità dell'*autofiction* e la sua identità come sottogenere autobiografico starebbe quindi più nei suoi contenuti che nella sua morfologia, più nel suo testimoniare di un nuovo problematico modello di Soggetto letterario che di rappresentazione

finzionale. Un modello di racconto autobiografico che si sviluppa in modo diffuso e capillare a partire dal nuovo millennio, e di cui, a ben guardare, già Doubrovsky aveva definito l'essenza dal '77: mentre tutti gli studiosi si soffermavano sui tropi, sui meccanismi narrativi e i dispositivi romanzeschi dell'avventura del linguaggio autofinzionale, l'autore francese ne statuiva il carattere certamente più etico ed esistenziale che morfologico nel laconico e accomunante rifiuto del "privilège réservé aux importants de ce monde" (1977; ed. 2001: quarta di copertina).

5. I campioni di testo estrapolati dalle scritture autobiografiche di Alberti, Gómez de la Serna e Marías mettono in luce tre modi di chiudere, o non chiudere, la narrazione della propria vita; tre modi che discutono manifestamente con i cambiamenti sostanziali del paradigma letterario europeo tra la prima metà del Novecento e la fine del secolo. Nel campo dell'autobiografia i cambiamenti non riguardano solo le forme e i dispositivi narrativi che strutturano la fine del racconto e le dinamiche narrative legate all'esorcizzazione della morte in letteratura, sono cambiamenti che coinvolgono il modo stesso di pensare e rappresentare la vita e i modelli di identità legati alla rappresentazione letteraria del sé⁵. Alberti dimostra che le paratie tra i differenti periodi della vita si sono ormai frantumate e che l'autobiografia non può che raccontare di percorsi di vita carsici, di infanzie perenni, di formazioni mutilate, rimandate e spesso inesaudite. Gómez de la Serna mette in luce l'impossibilità di iniziare e chiudere un discorso completo ed esaustivo sulla propria vita, impossibilità dovute sia all'incapacità della scrittura stessa di narrare autenticamente, di rappresentare la realtà, sia alla compulsiva volontà degli autori reali e dei narratori di rimandare la fine di un discorso che dovrebbe coincidere con la morte. L'autonarrazione di Javier Marías, in linea con le ca-

ratteristiche del genere dell'*autofiction*, mette in scena in modo corrosivo e paradossale il carattere seriale di vite umane prive di eventi degni di nota o di traumi, esemplari in quanto uguali a migliaia di altre vite, senza inizi né fini.

NOTE

¹ Sulla scrittura autobiografica di Rafael Alberti si vedano Fernández Romero 2007 e Gargano 2012.

² Sul genere e sulla struttura del racconto di infanzia si vedano pure Coe 1984 e Orlando 1966.

³ Sulla scrittura autobiografica di Ramón Gómez de la Serna si vedano Zlotescu 1982 e Heuer 2004.

⁴ Sull'autobiografismo nelle opere di Javier Marías si vedano Ibáñez Ehrlich 2004 e Possi 2014.

⁵ Numerosi studiosi, seguendo la linea indicata da Georges Gusdorf, hanno analizzato il genere autobiografico anzitutto come fenomeno umano e filosofico-esistenziale. Tra gli anni Settanta e Ottanta, i lavori di Spengemann, Lundquist 1965 e Weintraub 1975 spostano l'attenzione sul linguaggio autobiografico come *focusing glass*, lente di ingrandimento che mette in luce il rapporto tra esperienza e valori culturali condivisi. Nel terzo capitolo di *Touching the world* Eakin parte proprio dagli assunti della linea di pensiero gusdorfiana, per sondare i rapporti tra l'atto autobiografico e i campi di forze culturali da esso rappresentati: per lo studioso americano i *models of identity* su cui si struttura la rappresentazione del soggetto autobiografico sono i conduttori ideali dei sistemi di idee e delle sovrastrutture culturali entro cui è concepito il *récit de vie*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Alberti, Rafael (1942), *La arboleda perdida. Primero y Segundo libros*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1997.

- Brooks, Peter (1984), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. a cura di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995.
- Calvino, Italo (1983), *Palomar*, Milano, Mondadori, 2009.
- Coe, Richard (1984), *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, Yale University Press.
- Doubrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Gallimard, 2001.
- Eakin, Paul John (1992), *Touching the world. Reference in autobiography*, Princeton University Press.
- Falaschi, Giovanni (1996), "Autobiografie e memorie", *Manuale di letteratura italiana*, eds. Franco Brioschi; Costanzo Di Girolamo. Torino, Bollati Boringhieri, Vol. 4: 733-64.
- Fernández Romero, Ricardo (2007), *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Universidad de Granada.
- Frasca, Gabriele (1986), "Buono a nient'altro", *Il piccolo Hans*, 50: 98-117.
- Gargano, Antonio (2012), "Ricordi d'infanzia e cesura storica nell'autobiografia spagnola del secondo Novecento", *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, ed. Stefano Brugnolo. Pisa, Pacini: 155-174.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet.
- Gómez de la Serna, Ramón (1948), *Automoribundia*, ed. Celia Fernández Prieto, Madrid, Marenostrum, 2008.
- , "Nuevas páginas de mi vida" (1957), *Obras completas*, ed. Ioana Zlotescu. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Vol. 14: 747-908, 2003.
- Hamon, Philippe (1975), "Clausules", *Poétique*, 24: 495-526.
- Heuer, Jacqueline (2004), *La escritura (auto)biografica de Ramón Gómez de la Serna*, Genève, Slaktine.
- Ibáñez Ehrlich, María Teresa (2004), "Negra espalda del tiempo, de Javier Marías, o el arte de entrelazar historias", *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Isaías Lerner; Roberto Nival; Alejandro Alonso. Newark, Juan de la Cuesta, Vol. 3: 307-313.
- Kermode, Frank (1967), *Il senso della fine*, trad. it a cura di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Firenze, Sansoni, 2004.

- Larroux, Guy (1995), *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nahan.
- Marías, Javier (1998), *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 2011.
- Mortimer, Armine Kotin (1985), *La clôture narrative*, Paris, José Corti.
- Olney, James (1972), *Metaphors of the self*, Princeton University Press.
- Orlando, Francesco (1966), *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007.
- Possi, Valeria (2014), "Javier Marías por Javier Marías: Autoficción y metanarrativa en *Negra espalda del tiempo* y *Los enamoramientos*", *Castilla, Estudios de Literatura*, 5: 148-167.
- Spengemann, William; Lundquist, L.R. (1965), "Autobiography and the American Myth", *American Quarterly*, 17: 501-19.
- Weintraub, Karl (1975), "Autobiography and Historical Consciousness", *Critical Inquiry*, 1: 821-48.
- Zatti, Sergio (2012), "Morfología del racconto d'infanzia", *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, ed. Stefano Brugnolo. Pisa, Pacini: 25-63.
- Zlotescu, Ioana (1982), "Morbideces: autorretrato de Ramón Gómez de la Serna", *L'autobiographie en Espagne, Actes du IIe Colloque Int. De la Baume-les-Aix*, 23-24-25 Mai 1981, Aix-en Provence, Université de Provence: 149-164.

VALENTINA STURLI

*Senso della fine e senso del finale
nei romanzi di Michel Houellebecq*

1. Fine del mondo, fine di un mondo

Il saggio si propone di indagare dal punto di vista tematico il senso della fine in Houellebecq a partire dall'analisi in parallelo dei paragrafi conclusivi dei suoi romanzi, e ciò nella convinzione che proprio in quei punti ad alta rilevanza retorica sia possibile cogliere, dispiegati in massimo grado, elementi fondanti di tutta la sua produzione. Poche opere letterarie contemporanee sembrano infatti esplorare le molteplici declinazioni della fine, individuale e collettiva, con maggiore insistenza e pregnanza di queste: ripercorrendo anche soltanto sommariamente le trame, è evidente già in prima battuta che esse hanno tutte a che fare con la rappresentazione della fine del mondo, o per lo meno della fine di un mondo.

L'esordio, con *Extension du domaine de la lutte* (1994), contiene già le caratteristiche fondanti dell'universo immaginario di Houellebecq: l'indagine degli effetti e dei cambiamenti, irreversibili e catastrofici, che la rivoluzione dei costumi degli anni sessanta e settanta, insieme all'avvento del mercato globale, avrebbero operato sulle relazioni umane. Come è ben noto,

costante nelle riflessioni dei narratori houellebecquiani è l'idea che liberazione sessuale, lungi dal portare più felicità per tutti, avrebbe esteso il dominio della competizione tra gli individui anche al campo amoroso, che nelle società tradizionali era tutelato dall'istituzione della famiglia. Così facendo, una larghissima parte di soggetti occidentali (e potenzialmente mondiali), i meno competitivi a livello di prestigio erotico, si sarebbe trovata in una situazione di indigenza affettiva e privazione, a dover manovrare, senza riuscirci, codici di comportamento e spinte libidiche sempre più multiformi e contraddittori (Lavigne 2011: 251-55; Sweeney 2013: 125-50).

Su questa linea, il successivo *Les particules élémentaires* (1998) segue le tormentose vicende dei due fratellastri protagonisti, Michel e Bruno, dalla nascita negli anni cinquanta, e attraverso gli anni settanta, fino all'età attuale. Oltre ai temi che troviamo già in *Extension*, il passo avanti in direzione futuribile-apocalittica consiste nel dare come prossima la fine dell'umanità, prospettando il passaggio – che avviene effettivamente nell'*Épilogue* e sarà ripreso in *La possibilité d'une île* (2005) – a un'epoca post-umana, in cui nuovi esseri, non a caso semi-immortali e asessuati, saranno almeno in apparenza in grado di lasciarsi alle spalle il desiderio, il dolore e la morte. Anche in *Plateforme* (2001) e in *La carte et le territoire* (2010) vengono ripresi i temi della crisi del mondo post-industriale, e la sua mutazione in una società del *loisir* globalizzato, priva di conflitti e tensioni, in cui la figura del turista – colui che per eccellenza gode di luoghi e piaceri in modo aproblematico – diventa il prototipo dell'uomo futuro. Nell'ultimo *Soumission* (2015) la fine è quella della Francia e dell'Europa laiche e liberali.

Si può notare come in tutti questi testi la narrazione instauri progressivamente, tra la vicenda del protagonista e la società che lo circonda, una sorta di dialettica tra rispecchiamento e resistenza. A livello collettivo viene immaginata la radicale mu-

tazione di un assetto socio-antropologico: ne sono un esempio proprio la società francese di *Soumission*, che si affida alla teocrazia musulmana, l'umanità di *Possibilité*, che evolve in una comunità post-umana in cui gli individui vivono isolati, non hanno necessità corporali e si reincarnano. Lo stesso avviene alla fine di *Particules*, mentre in *Carte* a trasformarsi è la morfologia territoriale e industriale della Francia. Tali cambiamenti sono proposti come inevitabili conseguenze di uno stato di cose non più altrimenti gestibile che investe l'Occidente nel suo complesso. Essi dunque, almeno in una certa misura, permettono di uscire da un'*impasse* le cui premesse sono da rintracciarsi nella crisi del tardo capitalismo, minacciato da nuovi concorrenti e incapace di reinventarsi se non abdicando ai suoi presupposti o programmando la propria estinzione.

In questo quadro di riferimento, i protagonisti dei romanzi ci vengono da un lato presentati come incarnazioni della medesima *impasse*: medio-borghesi con un buon livello di istruzione, con un lavoro e un certo benessere economico, essi vivono una condizione di disagio profondo e isolamento. Da questo punto di vista, come nota giustamente Sayer (2007: 151), "il y a chez Houellebecq une sorte de congruence entre l'évolution de notre société occidentale de plus en plus assistée par la technique, [...] et le gel sentimental des héros incapables d'établir un contact réel". Ma esiste anche qualcosa che li distingue rispetto al mondo circostante: perennemente in bilico tra angoscia e apatia, essi si pongono come osservatori dei meccanismi di cui analizzano spietatamente le dinamiche, e questo dà loro un'acutissima coscienza della condizione di alienazione generale¹.

Nello sviluppo delle vicende, proprio in virtù di una lucidità che è anche la loro maggiore condanna, e mentre a livello collettivo sembra possibile l'instaurarsi di nuovi assetti che risolvano – per quanto ambiguamente – la crisi generale, i protagonisti andranno assumendosi, in senso quasi "sacrificale" (Laforest

2007: 271), il carico di perdita e di sconfitta legato a quegli stessi fenomeni di mutamento irreversibile. Nella conclusione, quasi sempre in seguito alla presa d'atto di uno scacco connesso alla sfera relazionale e affettiva, i vari Michel, Daniel, Jed, François finiscono per consegnarsi volontariamente a una fine, reale o metaforica, rifiutandosi di sentirsi parte integrante di un mondo che pretende ancora di marciare "in avanti".

Se la società sembra tendere, per quanto in modo ambivalente e problematico, verso un nuovo ordine e assetto, essi decidono di farsi da parte. E ciò anche quando (come in *Soumission* e *Possibilité*) sembrerebbe verificarsi il contrario: l'adesione incondizionata al cambiamento sta infatti anche in quei casi per l'accettazione di una fine. Cardine tematico comune è il tentativo da parte del soggetto di disfarsi della propria individualità a vantaggio di una *fusionne con un tutto più ampio* che ha tratti sempre intrinsecamente ambivalenti. Questo momento è riscontrabile in tutti i finali; ma se l'aspirazione a una qualche forma di comunione è sempre presente, essa può di volta in volta – come vedremo – assumere forme diverse: si va dall'impossibilità frustrante (*Extension*) al desiderio di annichilimento totale (*Plateforme*); dalla dolente liberazione (*Possibilité*) al trascendimento ascetico (*Carte, Particules*), fino alla soppressione volontaria della propria autonomia (*Soumission*).

2. Modi della fine

2.1. Separazione e annullamento

Come dicevamo in apertura, proponiamo di analizzare in parallelo i paragrafi conclusivi dei sei romanzi di Houellebecq leggendoli come una sorta di *continuum* tematico, per indagarne le convergenze e differenze. Consideriamo per prime le ultime righe di *Extension*, in cui il protagonista – reduce da un ricovero psichiatrico – si imbarca in un'insensata e massacrante ascesa in montagna (i corsivi di tutte le citazioni seguenti sono miei):

Je *m'avance* encore un peu plus loin *dans la forêt*. Au-delà de cette colline, annonce la carte, il y a les sources de l'Ar-dèche. Cela *ne m'intéresse plus*; je continue quand même. Et je ne sais même plus où sont les sources; *tout, à présent, se ressemble*. Le paysage est de plus en plus *doux, amical, joyeux*; j'en ai mal à la peau. Je suis au *centre du gouffre*. Je *ressens ma peau comme une frontière*, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de *séparation est totale*; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la *fusion sublime*; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi (Houellebecq 1994: 180-81).

Nelle pagine precedenti il testo ha esplorato la fenomenologia dell'isolamento estremo di un quadro medio della borghesia francese, smascherando con sarcasmo ogni retorica della comunicazione e liberazione su scala globale². Attraverso le vicende dell'anonimo narratore protagonista è stato ampiamente mostrato al lettore come all'origine dell'alienazione dell'occidentale moderno sia l'atrofizzarsi di qualsiasi condizione di scambio autentico e condivisione umana. La retorica della libertà e della facilità di contatto, derivata dalla liberazione dei costumi, ha finito anzi per ricoprire una funzione superegoica: chi non riesce a partecipare attivamente al gioco del desiderio si sente un prodotto di scarto, ben più isolato e infelice di quanto non si verificasse in precedenza. Quella che avrebbe dovuto nelle intenzioni portare a una moltiplicazione delle occasioni di scambio amoroso e relazionale ha in realtà generato una competizione ben più feroce³. Senza più possibilità di ribellione – come ci si può ribellare *alla libertà*? – gli individui più isolati e più deboli hanno come unica opzione la fuga nella violenza (per lo più autolesionistica) o nell'annichilimento di sé⁴.

Entrambe le possibilità sono ampiamente esplorate in *Extension*, e trovano massima espressione proprio nel finale, in cui compaiono per la prima volta elementi che torneranno – sotto varie forme e maniere – in tutti i romanzi successivi. Innanzi-

tutto, l'indeterminatezza spazio-temporale esperita dall'individuo, che si inoltra in un luogo dai confini incerti per raggiungere progressivamente la totale solitudine. Poi un'acuita sensibilità delle percezioni, l'oscillazione tra esaltazione mistica e tendenza ad assimilarsi all'inorganico; una caratterizzazione del paesaggio mediante tratti che rimandano al campo semantico della calma, ma anche dell'assenza totale di vita umana e animale. Infine, l'indecidibilità se questo stato rechi in sé qualche sollievo liberatorio, o non sia piuttosto una sconfitta definitiva.

Nel caso di *Extension* il protagonista è condannato a restare segregato nei confini del suo corpo, in una condizione che "radicalise, socialement, psychiquement et physiquement, l'état de séparation" (Studer 2014: 19) tra sé e mondo. Irrimediabilmente frustrato nel suo struggente bisogno di contatto, egli esemplifica – estremizzandola – una condizione universalmente diffusa: quella della *separazione* di ogni individuo dagli altri⁵. Come giustamente ha notato Studer (2014), questo è un tema cardine nei romanzi di Houellebecq, e costituisce quasi un sinonimo perfetto di dolore e morte in vita.

Lo si vede bene anche nelle ultime pagine di *Plateforme*, dove Michel – dopo aver perso la compagna Valérie in un attentato in Thailandia – decide di lasciarsi morire in quello stesso paese, e taglia ogni ponte con la sua vita precedente. Nell'ultimo paragrafo leggiamo:

Contrairement à d'autres peuples asiatiques, les Thaïs ne croient pas aux fantômes; et éprouvent peu d'intérêt pour le destin des cadavres; la plupart sont enterrés directement à la fosse commune. Comme je n'aurai pas laissé d'instructions précises, il en sera de même pour moi. Un acte de décès sera établi, une case cochée dans un fichier d'état civil, très loin de là, en France. Quelques vendeurs ambulants, habitués à me voir dans le quartier, hocheront la tête. Mon appartement sera loué à un nouveau résident. On m'oubliera. On m'oubliera vite (Houellebecq 2001: 370).

Questo passo non compendia soltanto la fine dell'universo individuale del protagonista, che per un breve lasso di tempo ha potuto sperare in una felicità tutta terrena e privata, ma anche la definitiva distruzione – da parte del terrorismo, e più in generale dei conflitti che la modernità non smette di generare – di ogni possibile eden fatto di spontaneità e gratuità dell'amore. Con l'uccisione di Valérie, che il narratore descrive come una delle ultime donne occidentali in grado di vivere una relazione sessuale e affettiva piena col proprio partner, viene ancora una volta messa in scena l'eliminazione brutale di qualsiasi possibilità di fare un'esperienza condivisa, non solo a livello individuale, ma anche collettivo, dell'intimità e del piacere. Nel momento in cui questa possibilità di comunione sparisce, anche l'esistenza del singolo non ha più nessun senso: Michel, che aveva potuto immaginare una vita e una famiglia con Valérie, in seguito alla morte di lei desidera solo cancellare ogni traccia della propria esistenza – finanche il nome su una tomba.

In questo caso la fine assume il senso di un disinvestimento radicale dell'individualità, ridotta beffardamente a qualche casellario in patria, e il narratore muove l'attacco del bene supremo dell'occidente moderno: l'io individuale. Consegnandosi volontariamente al nulla (*on m'oubliera vite*) Michel mette in scena la sua totale dimissione da individuo: ma non perché la soggettività sia irrilevante di per sé, bensì perché essa, dopo il trauma della separazione da un oggetto d'amore sentito come insostituibile, è solo fonte di dolore insopportabile. Ciò accredita l'idea che nell'universo di Houellebecq non siano tanto l'individualità e il desiderio – la schopenaueriana volontà di vita⁶ – a costituire un male di per sé, quanto piuttosto l'impossibilità di dividerli con un altro essere. Al di là delle convinzioni filosofiche coltivate da Houellebecq non si tratta di un destino metafisico che incombe da sempre sul protagonista: egli sente irrimediabilmente di non avere più alcun valore solo nel mo-

mento in cui il legame – nel quale pure confidava – diventa impossibile; fattosi scarto o residuo, desidera semplicemente cessare la propria esistenza, in quanto ormai privata di scopo.

Commentando questo medesimo finale, Laforest (2007: 272) scrive: “le personnage [...] conserve une nostalgie, mais la qualité temporelle de celle-ci, élément indissociable de l’histoire personnelle d’un moi dont l’illusion a été battue en brèche, s’est estompée pour laisser place au manque nu qui, selon toute apparence, l’anime secrètement”. In altri termini, al centro del soggetto houellebecquiano abiterebbe un vuoto essenziale, sempre in cerca di una controparte affettiva che possa accoglierlo e trasformarlo. L’accento non cade tanto sulla «mancanza» come dato metafisico da constatare bensì sul bisogno struggente, anche se irrealizzabile, di riempirla o almeno di dividerla con l’altro.

Si può affermare che tutti e sei i romanzi mettono in forma questa unica, perenne dinamica: il tentativo, da sempre e per sempre fallimentare, di una trasfigurazione della singolarità (egoistica, brutta, primaria) in una comunione (con un altro essere, con la società, con la natura) che possa compensarne l’insufficienza intrinseca e pacificarla. Dietro le apparenze ciniche tutti i personaggi di Houellebecq in fondo aspirano a questo, e solo quando constatano che si tratta di una strada sbarrata prendono quella opposta, che li porta verso il ritiro definitivo e la sparizione.

2.2. *Liberazione e trascendimento*

Sul crinale tra annullamento e distacco liberatorio si muove il finale di *Possibilité*, dove a decidere di abbandonare la propria condizione di essere vivente – mettendo fine al ciclo delle reincarnazioni successive – è il clone di un lontano progenitore (Daniel), chiamato Daniel25, che vive come pochi altri suoi simili in una condizione di artificiale separazione dal mondo

circostante, preda di cataclismi. Al termine del romanzo – che può essere letto come progressivo smascheramento di uno stato di inutile attesa messianica⁷ – il neo-umano Daniel25 decide di lasciarsi alle spalle l'ambiente protetto in cui sono vissuti i suoi predecessori, per esplorare la *waste land* intorno a lui e porre fine al ciclo delle reincarnazioni. Le ultime pagine ci mostrano il protagonista mentre tenta senza riuscirci di stabilire un contatto sia con i suoi simili che con i discendenti dei vecchi umani, regrediti allo stato bestiale. Dopo che questi ultimi hanno ucciso per pura crudeltà il cane Fox, suo unico legame affettivo, Daniel25 abbandona il cammino, e va a stabilirsi in uno spazio marino-desertico in attesa della morte:

Il me restait peut-être soixante ans à vivre; plus de vingt mille journées *qui seraient identiques*. J'évitais la pensée comme j'évitais la souffrance. Les écueils de la vie étaient loin derrière moi; j'étais maintenant entré dans un espace paisible dont seul m'écarterait le processus létal.

Je me baignais longtemps, sous le soleil comme sous la lumière des étoiles, et je ne ressentais rien d'autre qu'une légère sensation obscure et nutritive. Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi. Mon corps m'appartenait pour un bref laps de temps; je n'atteindrais jamais l'objectif assigné. Le futur était vide; il était la montagne. Mes rêves étaient peuplés de présences émotives. J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle (Houellebecq 2005: 484-85).

Anche questo finale è sotto il segno dell'ambivalenza: c'è infatti prima di tutto una positività in questa accettazione della "realtà della vita". L'esistenza precedente era protetta, ma anche sommamente artificiale, e dunque l'allontanamento da essa può essere letto come distacco da una perfezione illusoria, tenuta in piedi dalla chimera di un'improbabile salvezza finale. E se il mondo esterno è caratterizzato da scabrosità, imprevedibilità e asperità di superfici, esso però permette a Daniel25 di

sperimentare sensazioni prima sconosciute: il fastidio e il godimento fisico, la curiosità, il pianto.

In questo caso dunque l'inoltrarsi nel deserto non riveste i tratti di una rinuncia o di un tentativo di annichilimento, bensì di un definitivo distacco dall'illusione ("Je n'atteindrais jamais l'objectif assigné. Le futur était vide") che ha i tratti di una accettazione pacificante: ("J'évitais la pensée comme j'évitais la souffrance. Les écueils de la vie étaient loin derrière moi; j'étais maintenant entré dans un espace paisible"). E tuttavia questa pacificazione rinvia anche a un profondo senso di perdita e smarrimento. Lo si comprende meglio se si confronta questa attesa della morte alla fine del progenitore Daniel: mentre quest'ultimo si era suicidato in preda all'oscillazione tra desolazione assoluta e sete di reincarnazione (Houellebecq, 2005: 427-28)⁸, Daniel²⁵ chiude il ciclo con la quieta consapevolezza che nessun futuro è possibile fuori dall'attimo presente. Il primo Daniel era ancora completamente umano – forse troppo, nelle sue aspirazioni e paure –, e tuttavia è difficile non provare compassione per le angosce e le mancanze che i cloni sono riusciti a superare *quasi* del tutto. La prospettiva della fine senza rinascita affranca dalla schiavitù del sé e del futuro, da ogni volontà di discendenza, di immortalità o palingenesi. Per il clone la cessazione dell'esistenza diventa allora liberatoria e consolante almeno quanto lo era stato, per il suo progenitore, la prospettiva della vita eterna; ma tanta pacatezza nel distacco porta con sé anche il senso di un impoverimento rispetto all'imperfezione dei progenitori, alla loro vitale paura della fine.

Tratti analoghi tornano in due finali piuttosto prossimi, quelli di *Particules* (escluso l'*Epilogo*) e di *Carte*. In entrambi i casi i protagonisti sono creatori visionari, Michel Djerzinski nel campo dell'ingegneria genetica e Jed Martin in quello dell'arte, e seguono traiettorie parallele: animati da una passione che rimonta all'infanzia, non riescono mai veramente a integrarsi

con i propri simili e preferiscono tenersene ai margini, assorti nel loro progetto. A un certo punto della vita viene loro data la possibilità di amare una donna, già sfiorata nel passato, ma l'incontro fallisce. Proprio come se questo ultimo scacco liberasse una riserva di energia creatrice che esige il distacco da ogni attaccamento terreno, sia Jed che Michel dedicano gli ultimi anni della loro esistenza a realizzare, in ritiro ascetico, un progetto che cambierà la storia (dell'arte in un caso, del mondo in un altro). Una volta compiuta la missione si lasciano morire in uno stato di quiete quasi mistica:

Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski a trouvé la mort en Irlande, là même où il avait choisi de vivre ses dernières années. Nous pensons également qu'une fois ses travaux achevés, *se sentant dépourvu de toute attache humaine*, il a choisi de mourir. De nombreux témoignages attestent sa fascination *pour cette pointe extrême du monde occidental, constamment baignée d'une lumière mobile et douce*, où il aimait à se promener, où, comme il l'écrit dans une de ses dernières notes, «le ciel, la lumière et l'eau se confondent». Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski *est entré dans la mer* (Houellebecq 1998: 379).

L'œuvre qui occupa les dernières années de la vie de Jed Martin peut ainsi être vue – c'est l'interprétation la plus immédiate – comme une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine. Cette interprétation est cependant insuffisante à rendre compte du *malaise* qui nous saisit à voir ces *pathétiques petites figurines* de type Playmobil, *perdues au milieu d'une cité futuriste abstraite et immense*, cité qui elle-même s'effrite et se dissocie, puis semble peu à peu *s'éparpiller dans l'immensité végétale qui s'étend à l'infini*. Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie ter-

restre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de *l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine*. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. *Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total* (Houellebecq 2010: 428).

Nel primo caso la fine è individuale, ma comunque carica di risonanze epocali (Michel Djerzinski è colui che renderà possibile il superamento della condizione umana, e la creazione di una nuova specie superiore), nel secondo caso la fine è sublimata nella rappresentazione artistica, ma prefigura quella del mondo reale. Passi come questi sembrano suggerire una concezione di trascendimento – e in qualche modo celebrazione – dell'umanità proprio mediante la rappresentazione e presa d'atto della sua estrema fragilità e finitezza. Basti pensare all'*Épilogue* di *Particules*, in cui una voce neo-umana prende la parola dal futuro per rivelarsi narratrice della vicenda, e tributare – proprio mediante la rievocazione dei tortuosi e infelici percorsi di vita dei protagonisti – un estremo omaggio all'umanità ormai scomparsa. Anche nel finale di *Carte*, dove non si parla d'altro se non del senso di progressiva e irreversibile degradazione di ogni relazione e opera umana nell'opera di Houellebecq (Lavigne 2011: 258), ciò è messo sotto il segno di una insopprimibile nostalgia per tutto ciò che è condannato *ab origine* e perituro senza rimedio. Ritroviamo anche in questi casi la calma, la pace del finale di *Possibilité*, e constatiamo la stessa ambivalenza.

Sempre a proposito di questi passi, appare perspicua la riflessione di Novak-Lechevalier (2017), quando legge la particolare declinazione della fine di questi due excipit come un "sommet pathétique", dove il sentimento di desolazione per la progressiva scomparsa del genere umano verrebbe controbilanciato da

un movimento in senso opposto. Esso è costituito da “une série de rappels qui condensent, comme un final symphonique, certains leitmotifs du roman, [...] soutenu par la tension poétique du texte qui se clôt sur deux alexandrins”. In questa stessa direzione (quasi una sorta di trascendimento e di commiato rispetto a ciò che nel bene o nel male l’umanità è stata) andrebbe anche la comparsa – proprio nelle ultime righe – di un insolito pronome “nous”, “qui fait émerger *in extremis* une forme de communauté au plein cœur de la perte”. Degno di nota è il recupero di un ‘noi’, corale e patetico, in un autore che ha messo al centro della sua opera l’esplorazione delle fenomenologie individualistiche e il rifiuto dei falsi miti collettivi. Come se solo alla fine, e anzi dopo la fine, la narrazione potesse fare vibrare la corda di un’appartenenza alla comunità e anzi alla specie umana.

2.3. *Cedimento e disfatta*

Rispetto ai finali precedenti, quello di *Soumission* sembra esprimere un senso della fine più univocamente tendente alla sconfitta, anche se in questo caso come negli altri non manca l’ambivalenza: la rinuncia può rivelare i tratti di una soluzione. Dopo vari e tutto sommato poco convinti tentativi di resistenza, François, professore di lettere alla Sorbona, pondera la concreta possibilità di una conversione all’Islam: ciò gli permetterà di conservare la propria posizione sociale, godere di privilegi insperati e soprattutto liberarsi del peso dell’autodeterminazione, percepito ormai come insopportabile. L’adesione alla nuova religione lo costringerà però ad abrogare alla sua indipendenza intellettuale e a disfarsi una volta per sempre dell’amore per Myriam, una giovane studiosa che lo coinvolge perché sfida e disturba, come donna indipendente e come ebrea, le sue scelte di sottomissione.

Il romanzo si chiude su una descrizione ironicamente mistificante della probabile cerimonia di conversione, tutta

giocata al condizionale; con un'immagine attiva lungo tutta la narrazione, l'entrata nel bagno purificatore e la dismissione della vecchia identità sono proposti dalla voce narrante come l'opportunità per affidarsi a una nuova comunità rassicurante e protettiva, che è appunto in questo caso quella islamica:

La cérémonie de la conversion, en elle-même, serait très simple; elle se déroulerait probablement à la Grande mosquée de Paris [...] puis, dans une salle plus petite, ornée elle aussi de mosaïques raffinées, *baignée d'un éclairage bleuté*, je laisserais l'eau tiède couler longuement, très longuement, sur mon corps, jusqu'à ce que mon corps soit purifié. Je me rhabillerais ensuite, j'aurais prévu des vêtements neufs; puis *j'entrerais dans la grande salle, dédiée au culte*. Le silence se ferait autour de moi. *Des images de constellations, de supernovas, de nébuleuses spirales me traverseraient l'esprit; des images de sources aussi, de déserts minéraux et inviolés, de grandes forêts presque vierges; peu à peu, je me pénétrerais de la grandeur de l'ordre cosmique [...].* Un peu comme cela s'était produit, quelques années auparavant, pour mon père, une nouvelle chance s'offrirait à moi; et ce serait la chance d'une deuxième vie, sans grand rapport avec la précédente. Je n'aurais rien à regretter (Houellebecq 2015: 297-300).

Si possono riscontrare similitudini rispetto ai paragrafi conclusivi di *Particules* o *Possibilité*, che propongono entrambi l'immagine dell'entrata in uno spazio acquatico dai tratti amniotici. In questo caso però il senso della fine è declinato in modo molto più negativo che negli altri: la perdita dell'autonomia e il sacrificio della propria soggettività portano con loro un senso di rinuncia e disfatta.

L'ultima frase, non a caso separata dal periodo precedente mediante un a capo alla pagina successiva, funziona a questo proposito come perfetta negazione rispetto a quanto affermato subito sopra, e attira l'attenzione su quanto in realtà l'intellet-

tuale François perderebbe, e probabilmente perderà, con quella scelta.

La conversione – presentata come una seconda chance, ma una chance profondamente regressiva – permette di liberarsi del fardello di un'identità ormai insopportabile, ma a prezzo dell'annullamento di sé. La fusione in questo caso presenta solo superficialmente i tratti pacificanti degli altri finali che abbiamo analizzato, e in definitiva ci mette davanti a una disfatta dell'identità individuale. Non a caso, poche righe prima lo stesso François pensa di sé: "Que ma vie intellectuelle soit terminée, c'était de plus en plus une évidence" (Houellebecq 2015: 295). In realtà, mentre variamente i protagonisti di *Extension* e di *Possibilité*, di *Carte* e *Plateforme*, ma in definitiva anche di *Particules*, rompono con la norma sociale, si allontanano dal consesso degli uomini e decidono – a diversi gradi e livelli – di andare incontro a una fine che certo non li salverà, ma ha una sua disperata grandezza, in questo caso "François choisit justement de se conformer à la norme, de rentrer dans le rang, de renoncer à une vie sublimée, pour réintégrer la vie sociale. [...] La « chance » qu'il évoque dans les dernières lignes n'en est donc pas une, à l'évidence: l'hypothèse ici formulée est celle d'un renoncement irréversible à ce qui a, dans *Rester vivant*, été défini comme l'essence de la poésie – et comme la possibilité d'un accès à l'éternité" (Novak-Lechevalier, 2017).

D'altra parte, proprio l'intrinseca ambivalenza della scrittura di Houellebecq suggerisce di non leggere il finale di *Soumission* in una luce esclusivamente connessa alla privazione e all'annullamento. François è infatti l'unico tra tutti i protagonisti a raggiungere, grazie alla sua scelta di sottomissione, ciò che per gli altri resta un miraggio: il pieno inserimento all'interno di una comunità di viventi, la riparazione (almeno apparente) di quell'isolamento straziante che per gli altri è fonte di sofferenza irrimediabile.

3. *Il finale tra eccesso e difetto di pathos*

Quando la narrazione si apre Michel, Bruno, Jed, Daniel, François sono già tutti sotto scacco, reale o potenziale, e in modo sostanzialmente irrimediabile. Questo perché essi abitano un tempo e uno spazio in cui non è semplicemente più possibile non essere infelici o alienati. Nonostante, o forse proprio a causa di questa assunzione di base, nella strategia romanzesca viene sempre inserita un'occasione che conduce i protagonisti a intravedere, illusoriamente e solo per un istante, *un'altra possibile fine*. Nella maggioranza dei casi si tratta di un amore che, se realizzato, rivelerebbe tratti diametralmente opposti proprio a quelli delle scene conclusive: fusione che non domanda annullamento, spazio vitale, orizzonte abitato invece che infinitamente vuoto.

Il testo ci suggerisce che questa relazione avrebbe potuto essere un patto di condivisione e indulgenza reciproca tra due soggetti contro le spinte disgreganti del mondo circostante, e più in generale della natura umana: è il caso della storia d'amore tra Bruno e Christiane, che ci viene presentata come una possibilità niente affatto idilliaca ma certamente reale. Essa fallisce nel momento in cui lui non riesce ad accettare la menomazione irreversibile di lei, che la rende inadeguata ai modelli di performatività corporea e sessuale dominanti. È il caso della dolorosa impossibilità di Michel e Annabelle, ma anche di Jed e Olga, di sopportare l'intimità di una relazione amorosa che duri nel tempo e che può implicare la stanchezza, la noia, il declino fisico. Scrive a proposito di queste relazioni Roy (2007: 340) che "*il existe de petites places chaudes, des parenthèses privilégiées et fragiles hors desquelles il n'est point de salut. De les avoir connues, le héros en ressort encore plus brisé, définitivement mort à sa présence humaine*". Che gli eroi escano ancora più sconfitti dalla perdita dell'occasione che avrebbe potuto dare senso all'esistenza, lo si può ben comprendere proprio dall'ar-

ticolazione retorica dei nostri finali. Essi presuppongono infatti che nessuno dei protagonisti sia riuscito a cogliere l'occasione che avrebbe reso possibile un altro esito, e sono quindi costruiti sulla falsariga di altre conclusioni (im)possibili.

Come se in ogni legame che si presenti tentante e tentabile si mostrasse sì l'utopia di un'intesa piena con un altro essere umano, ma fosse anche in agguato un tale grado di sofferenza e di complessità dolorosa che appena il precario equilibrio si rompe quello che resta è soltanto il senso di una rovina definitiva, il desiderio di annullarsi. Non è un caso che nel finale di *Carte* – tra i più emblematici in questo senso – Jed utilizzi le fotografie degli esseri amati e perduti, esposte alle intemperie e decomposte (“*pathétiques petites figurines*”), per dar conto del “*sentiment de désolation*” universale per quello che avrebbe potuto essere e non è stato. Tutti i romanzi di Houellebecq, qualunque sia il loro modo di articolare la fine, portano in sé questo rimpianto e questa nostalgia.

È utile sottolineare a questo punto l'importanza di un tratto retorico e stilistico fondamentale nella scrittura di Houellebecq, ovvero un peculiare utilizzo della litote. Come è noto, questa figura funziona mediante la forte attenuazione – spesso grazie un giro di frase che comprende l'utilizzo di una negazione (es. “non molto buono” per “decisamente cattivo”) – di un concetto che si vuole affermare⁹. La litote funziona nella prosa di Houellebecq come una sordina che smorza momenti a intensità affettiva particolarmente eccedente. Nota giustamente Novak-Lechevalier (2013: 73) che Houellebecq fa uso tutt'altro che parco dell'elemento patetico, ma quasi mai in modo diretto, bensì obliquo: “[...] par une sorte de renversement constant, il semble que la volonté même d'atténuation, lorsqu'elle est particulièrement manifeste [...] signifie d'autant mieux une souffrance hyperbolique – c'est-à-dire que l'euphémisme se renverse dans la litote”.

In altri termini, quando la temperatura emotiva rischia di diventare insopportabile (caso tutt'altro che raro) scattano meccanismi che, se superficialmente sembrano intesi a smorzare il *pathos*, in realtà mirano a ottenere un effetto di rincaro. Ancora Novak-Lechevalier fa l'esempio di alcuni tratti ricorrenti, come l'inserzione inaspettata, nei momenti a più alta valenza affettiva, di dettagliate spiegazioni scientifiche o aneddoti che interrompono bruscamente il flusso emotivo degli eventi narrati (2013: 73-74).

Qualunque sia la fine, in Houellebecq il *pathos* è sempre ricavato da un consapevole utilizzo di questi dispositivi retorici, come nel caso delle brevissime frasi terminali di ognuno dei romanzi. In *Extension* una notazione lapidaria e apparentemente del tutto irrelata sull'ora chiude un periodo che contiene in crescendo affermazioni eclatanti, di portata sempre più generale. In *Plateforme*, dietro l'apparente piattezza di una constatazione, l'anafora ("On m'oubliera. On m'oubliera vite") si carica di enorme rimpianto rispetto all'impossibilità d'essere ricordato dall'unica persona a cui si teneva e che è perduta per sempre. In *Possibilité* il periodo si chiude con due frasi che nella loro semplicità quasi tautologica aprono al metafisico ("J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle"), così come è sublime, nei finali di *Carte* e di *Particules*, la sproporzione tra natura trionfante e insignificante piccolezza dell'umano ("Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski est entré dans la mer"; "Le triomphe de la végétation est total"). La fusione dell'io con un orizzonte più ampio, ottenuta o anche solo desiderata, è sempre ambivalente, e il tono apparentemente neutro non fa che potenziare lo strazio per l'irraggiungibile equilibrio tra identità e fusione, tra individualità e alterità. Se ci si abbandona a un'Alterità assoluta è perché è fallita qualunque possibilità di un'unione senza rinuncia a se stessi.

Da questo punto di vista il senso della fine in Houellebecq non sembra darsi come catastrofe *strictu sensu*, come è il caso di tanta letteratura fantascientifica o post-atomica che pure romanzi come *Particules* o *Possibilité* sembrerebbero voler ricalcare. Siamo anzi davanti a situazioni quasi opposte rispetto a quelle di molti protagonisti delle narrazioni apocalittiche contemporanee, che raccontano di come il personaggio si trovi a dover fare i conti con il senso di spaesamento e smarrimento dovuto ai cambiamenti traumatici e irreversibili del paesaggio antropologico usuale. In tutti questi casi, solitamente il protagonista deve cercare di ristabilire un qualche tipo di ordine e senso in un mondo nuovo che è diventato, per un verso o per l'altro, completamente alieno¹⁰; l'umano è qui comunque sempre invariabilmente positivo rispetto al dis-umano, al sotto-umano o all'oltre-umano.

Un caso per certi versi paradigmatico, su cui è utile misurare la distanza rispetto alla concezione della fine in Houellebecq, è quello di *The Road* (2006) di McCarthy, in cui compito principale dei protagonisti è quello di difendere a tutti i costi i residuali valori di ritualità, civiltà e cultura umane in un mondo regredito al bestiale (Cataldi 2006). Il sistema assiologico è chiaro: chi si fa portatore dell'umanità è depositario di valori che contrastano la generale entropia. Opporsi attivamente – anche senza speranza – alla cessazione di ogni significato trasmissibile è un atto di eroismo che valorizza chi lo compie.

Niente di tutto questo sembra avvenire nei romanzi di Houellebecq, tanto più nei loro finali – tutti, per un verso o per l'altro, 'diversamente apocalittici': se dall'antichità fino a oggi la fine del mondo può essere pensata nei due termini antinomici di palingenesi o di catastrofe¹¹, i testi che abbiamo analizzato sembrano introdurre una fondamentale variazione, tematizzando la possibilità di una dimissione volontaria e consapevo-

le. In questo senso Lavigne (2011) può scrivere che “cet échec de l’utopisme dans l’œuvre houellebecquienne, condamnant par la même occasion le «futur» à ne jamais être autre chose qu’une sorte de «présent amoindri», met aussitôt fin à tout espoir de type téléologique, eschatologique ou sotériologique; c’est-à-dire, à toute conception historique qui s’apparenterait à une temporalité tendant vers le Salut de l’humanité, sa libération et son illumination progressive”.

Considerando *Soumission*, ma lo stesso può valere per *Possibilité*, *Particules* e gli altri, il minimo che si possa dire è proprio che non è affatto scontato da che parte si collochi – sempre ammesso che esista – una qualche positività, speranza o progresso; la catastrofe e la mutazione sono anzi presentate come sviluppi per nulla sorprendenti di dinamiche storico-sociali descrivibili e individuabili. L’umanità può dunque diventare oggetto di nostalgia, ma mai di santificazione, perché la fine ha a che fare proprio col fallimento delle promesse e delle aspirazioni che si è fabbricata, e non è in grado di gestire.

4. Conclusioni

Per sintetizzare alcuni aspetti del senso della fine nei romanzi di Houellebecq possiamo parlare di rapporti, sempre precari e oscillanti, tra tendenze alla separazione e alla fusione, o più in generale ancora tra *complessità* e *semplificazione*. Da un lato la complessità può articolarsi in senso positivo come ricchezza di relazioni e di possibilità di scambio, e in questo senso si presta bene a descrivere relazioni amorose sfaccettate e multiformi come quelle di Bruno e Christiane, di Jed e Olga, di Michel e Valérie. Tutte sotto il segno di una condivisione o fusione che non implica il sacrificio della propria individualità ma richiede negoziazione, sopportazione, e dunque anche un certo grado di inevitabile complicazione.

Questo tipo di relazioni sono sempre, nel mondo di Houellebecq, destinate allo scacco, o relegate in un passato che se mai è esistito oggi non può più esistere. Implicitamente rientrano nella complessità positiva anche i tentativi dell'uomo moderno di autodeterminarsi e progettare organizzazioni sociali e civili che possano rendere più liberi gli individui e migliori le loro condizioni di vita. In altri termini, mentre si racconta della fine prossima ventura di una civiltà che ha puntato tutto sul tentativo di emancipare, di separare gli individui e le comunità dalla natura e dalla tradizione, affidando solo alle loro libere scelte il compito di organizzare e gestire la vita; mentre si dichiara provocatoriamente che si è trattato di uno sforzo troppo difficile da portare avanti, nello stesso tempo si suggerisce che per i singoli e per le società una possibilità di comunione c'è stata (e forse c'è ancora), per quando difficile e complessa essa sia.

D'altro canto la complessità può rivestire i tratti angoscianti di una complicazione insostenibile, a partire da quelli impliciti in ogni relazione amorosa, e più in generale nelle situazioni in cui il soggetto è alle prese con stimoli e pulsioni conflittuali che la liberazione sessuale ha potenziato: in questi romanzi quasi nessun personaggio sa o può più reggere la sproporzione tra offerta sessuale e capacità di vincere nella competizione scatenata da quell'offerta. E più in generale il conflitto tra l'ingiunzione paradossale a essere liberi e la difficoltà oggettiva di riuscirci.

Nel momento in cui la complessità dell'umano sembra lasciare posto solo alla sua declinazione in negativo, nei protagonisti dei romanzi si fa largo il desiderio di una semplificazione che svolga un'azione riequilibrante. È interessante notare che anche questa possibilità sia declinabile in due forme per certi versi complementari: se da un lato c'è la perdita, e sempre vagheggiata, idea di una semplicità nelle forme di vita e nelle relazioni, di una facilità e spontaneità di espressione che è sempre frustrata, come nel caso dell'innocente tentativo di contatto

del giovane Bruno con Caroline Yessayan (Houellebecq 1998: 66-69), dall'altra l'unico rimedio sembra essere appunto quello dell'entrata in uno spazio vuoto, che ponga fine a tutte le tensioni una volta per sempre. La cessazione del dolore non si dà come obiettivo primario, quanto piuttosto come rinuncia alla sfiancante sovranità su sé stessi e sui propri desideri. La fine è dunque prima di tutto una *soluzione*, nel senso etimologico di "scioglimento", rispetto a una situazione di conflitto insopportabile.

Considerati in questa luce, i romanzi di Houellebecq possono essere letti come la storia di soggetti irrimediabilmente intrappolati in una modernità che li costringe alla complicazione perenne, e poi li condanna al desiderio di annichilimento, proprio perché nel frattempo le vicende li hanno posti di fronte all'impossibilità tanto di vivere una relazione complessa e nutritiva con un altro essere, quanto di sperimentarne la naturale spontaneità. Proprio ai finali viene affidato il compito di esprimere la carica di nostalgia, rimpianto, desiderio che questi grandi oggetti perduti possono ancora suscitare. Come se, nel momento del superamento dell'orizzonte che la vita del protagonista ha rappresentato fino a lì, si manifestasse tutta la nostalgia di un'occasione mancata: la vera chance che la modernità ha dato all'uomo, senza che questi sapesse gestirla, per provare a coniugare complessità e innocenza, libertà e solidarietà.

Se molti teorici contemporanei (Lipovetsky 1983; Bauman 2000) hanno variamente registrato e descritto fenomenologie della liquidità, dell'omologazione e della disaffezione irreversibili e radicali, il romanziere Houellebecq sembra fare un passo avanti nel momento in cui – sfruttando una delle peculiarità cardine della letteratura – rivela la carica contraddittoria e angosciata che il fantasma della fine comporta per un'umanità sempre in bilico tra desiderio di estinzione e resistenza.

NOTE

¹ Spesso viene fatto notare (cfr. Morrey 2013: 62-63), quasi fosse una contraddizione in termini, che i narratori-protagonisti di Houellebecq incarnano quegli stessi difetti di egoismo, individualismo, meschinità che criticano nella società circostante. Lungi dall'essere indice di contraddittorietà nell'impostazione concettuale dell'autore, questo mostra bene come i protagonisti houellebecquiani siano sempre contemporaneamente *dentro* e *fuori*, *osservatori* e *vittime* delle dinamiche di alienazione che denunciano. Baroni (2017) scrive proposito di *Particules*: "En se scindant en deux personnalités antagonistes, Houellebecq parvient à articuler un double point de vue sur l'histoire, qui oscille entre une expérience incarnée, embourbée dans l'empirie, formant la trame principale du récit, et un regard plus neutre, distancé, visant à en dégager l'exemplarité. Bruno et Michel incarnent ainsi un dispositif dont la fonction est autant de renvoyer à l'écrivain que d'éclairer la dualité de son regard sur le monde, à la fois embrayé sur une expérience concrète et débrayé par l'adoption d'un point de vue impersonnel sur cette expérience". Proprio questo meccanismo permette la realizzazione di interessanti – e spesso ironici – effetti prospettici, giocati sulla stratificazione di più voci e punti di vista. Per una disamina più approfondita di questi effetti nella prosa di Houellebecq cfr. Baroni (2014; 2016; 2017).

² Paradigmatico in questo senso il capitolo 10 di *Extension* (Houellebecq 1994: 45-47), dal titolo *Les degrés de liberté selon J.-Y. Fréhaut*. Il medesimo passo è analizzato anche da Studer (2014: 34-35) in un'analoga prospettiva.

³ Una delle similitudini più efficaci e strazianti per descrivere questo stato di separazione irrimediabile è l'immagine della coscia di pollo in uno scaffale di supermercato (Houellebecq 1994: 113): "Vous avez l'impression que vous pouvez vous rouler par terre, vous taillader les veines à coups de rasoir ou vous masturber dans le métro, personne n'y prêterait attention; personne ne fera un geste. Comme si vous étiez protégé du monde par une pellicule transparente, inviolable, parfaite. D'ailleurs Tisserand me l'a dit l'autre jour (il avait bu): «J'ai l'impression d'être une cuisse de poulet sous cellophane dans un rayon de supermarché»".

⁴ Va in questo senso la descrizione che il narratore di *Extension* fa del suo soggiorno in ospedale psichiatrico (Houellebecq, 1994: 173). Descrivendo gli ospiti della struttura, e domandandosi perché siano lì, arriva alle seguenti conclusioni: "L'idée me vint peu à peu que tous ce gens – hommes et femmes – n'étaient pas le moins du monde dérangés; ils manquaient simplement d'amour. Leurs gestes, leurs attitudes, leurs mimiques trahissaient une soif déchirante de contacts physiques et de caresses; mais, naturellement, cela n'était pas possible. Alors ils gémissaient, ils poussaient des cris, ils se déchiraient avec leurs ongles; pendant mon séjour, nous avons eu une tentative réussie de castration".

⁵ Giustamente Lavigne (2011: 258) ricorda il passo di *Ennemis publics* (2008: 118-19) in cui Houellebecq afferma come alla base dei suoi romanzi sia l'idea dell'irreversibilità assoluta di tutti i processi di degradazione, compresi quelli che riguardano la famiglia, le amicizie, la coppia o i gruppi sociali. In questa concezione non c'è spazio né per il perdono né per una seconda – reale – occasione. Quello che è perduto lo è per sempre, perché l'unica legge universale è l'entropia.

⁶ Per rapporti tra Houellebecq e Schopenhauer, riferimento peraltro riconosciuto e dichiarato, e per le connessioni con la filosofia buddista, cfr. Bottarelli (2016).

⁷ Scrive a questo proposito Rosendahl Thomsen (2013: 203): "the clones' vague and helpless attempts to get in touch with one another [...], explores how the transformation of humanity into a posthuman condition is a loss, despite all humanity's flaws. [...] Houellebecq's pessimism is positioned between two grand negatives, death and endless repetition in a world that is not worth inhabiting".

⁸ "Il n'y a plus de monde réel, de monde senti, de monde humain, je suis sorti du temps, je n'ai plus de passé ni d'avenir, je n'ai plus de tristesse ni de projet, de nostalgie, d'abandon ni d'espérance; il n'y a plus que la peur. L'espace vient, s'approche et cherche à me dévorer. Il y a un petit bruit au centre de la pièce. Les fantômes sont là, ils constituent l'espace, ils m'entourent. Ils se nourrissent des yeux crevés des hommes".

⁹ Secondo la definizione del dizionario di Mazaleyrat-Molinié (1989: 203), la litote è definibile come "figure macrostructurale selon laquelle on dit moins pour faire entendre plus. [...] La litote s'oppose à l'euphémisme, en ce que la pragmatique de l'une est d'amplifier l'information, et celle de l'autre de l'atténuer".

¹⁰ L'argomento è troppo vasto e complesso perché qui possa darsene più che un accenno cursorio e estremamente sommario. Per una disamina più approfondita cfr. Lino (2014).

¹¹ Scrive De Martino (1977: 467) in proposito: "Nella vita religiosa dell'umanità il tema della fine del mondo appare in un contesto variamente escatologico, cioè come annuncio di un definitivo riscatto dei mali inerenti alla esistenza mondana [...]. L'attuale congiuntura culturale dell'occidente conosce invece il tema della fine al di fuori di ogni orizzonte religioso di salvezza, e cioè come nuda e disperata presa di coscienza del mondano "finire". In particolare questa disposizione risalta in alcuni documenti letterari nei quali si esprime il vario immergersi nella attuale catastrofe del mondano, del domestico, dell'appaesato, del significante e dell'operabile, onde risultano minuziose descrizioni dell'assurdo, veri e propri inventari di macerie e meticolosi regressi distruttivi".

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Baroni, Raphaël (2014), "La guerre des voix. Critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq", *COntEXTES*, Varia, <<http://journals.openedition.org/contextes/5979>> [17/02/2018].
- (2016), "Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction? Une étude de quelques provocations de Michel Houellebecq", *Arborescences*, 6, 2016, <<https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2016-n6-arbo02664/1037505ar.pdf>> [17/02/2018].
- (2017), "Combien d'auteurs y a-t-il dans cette œuvre?", *Fabula / Les colloques*, *Les «voix» de Michel Houellebecq*, <<http://www.fabula.org/colloques/document4222.php>> [16/02/2018].
- Bauman, Zigmunt (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- Bottarelli, Alice (2017), "Le bouddhisme chez Houellebecq – un « Espace du Possible » en palimpseste", *Fabula / Les colloques*, *Les «voix» de Michel Houellebecq*, <<http://www.fabula.org/colloques/document4291.php>> [16/02/2018].
- Cataldi, Piero (2006), "Cormac McCarthy, La Strada", *Allegoria online*, 63: 188-208, <<https://www.allegoriaonline.it/PDF/431.pdf>> [15/02/2018].
- De Martino, Ernesto (1977), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.
- Houellebecq, Michel (1994), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions Maurice Nadeau.
- (1998), *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion.
- (2001), *Plateforme*, Paris, Flammarion.
- (2005), *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard.
- (2010), *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion.
- (2015), *Soumission*, Paris, Flammarion.
- Houellebecq, Michel; Lévy, Bernard-Henri (2008), *Ennemis publics*, Paris, Flammarion.
- Laforest, Daniel (2007), "Mondialisation, espace et séparation chez Michel Houellebecq", *Michel Houellebecq sous la loupe*, eds. Mu-

- rielle Lucie Clément; Sabine Van Wesemael. Amsterdam&New York, Rodopi: 265-76.
- Lavigne, Jean-Baptiste (2011), "De Chronos à Chaos. Houellebecq, le roman et l'histoire", *Fictions de l'Histoire. Écritures et représentations de l'Histoire dans la littérature et les arts*, ed. Michael Kohlhauer. Chambéry, Presses Universitaires de Savoie: 247-63.
- Lino, Mirko (2014), *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere.
- Lipovetsky, Gilles (1983), *L'ère du vide*, Paris, Gallimard.
- Mazaleyrat, Jean; Molinié, Georges (1989), *Vocabulaire de stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Morrey, Douglas (2013), *Michel Houellebecq. Humanity and its Aftermath*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Novak-Lechevalier, Agathe (2013), "Michel Houellebecq: le pathétique en lisière", *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, eds. Sabine van Wesemael; Bruno Viard. Paris, Classiques Garnier: 67-80.
- (2017), "Porté disparu: Michel Houellebecq et l'art de l'évanouissement", *Fabula / Les colloques, Les «voix» de Michel Houellebecq*, <<http://www.fabula.org/colloques/document4307.php>> [16/02/2018]
- Rosendahl Thomsen, Mads (2013), *The New Human in Literature. Post-human Visions of Changes in Body, Mind and Society after 1900*, London, New Delhi, New York & Sydney, Bloomsbury.
- Roy, Patrick (2007), "Une étrange lumière: Michel Houellebecq ou la vision du poisson", *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, eds. Sabine van Wesemael; Bruno Viard. Paris, Classiques Garnier: 333-44.
- Sayer, Frédéric (2007), "Transformations des symboles du mal en signes du vide chez Michel Houellebecq et Bret Easton Ellis", *Michel Houellebecq sous la loupe*, eds. Murielle Lucie Clément; Sabine Van Wesemael. Amsterdam&New York, Rodopi: 145-55.
- Studer, Olivia (2014), *Aspects de la séparation dans l'œuvre de Michel Houellebecq*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes.

- Sturli, Valentina (2017), “«Plus vous serez ignoble, mieux ça ira»”. Stratégie de l’invective dans deux romans de Michel Houellebecq”, *Revue Italienne d’Études Françaises*, 7, <<http://journals.openedition.org/rief/1449#tocfrom1n1>>
- Sweeney, Carole (2013), *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, London, New Delhi, New York & Sydney, Bloomsbury.
- Viard, Bruno (2013), *Littérature et déchirure de Montaigne à Houellebecq*, Paris, Classiques Garnier.

VARIA

a cura di

Annamaria Corea, Angela Di Benedetto e Savina Stevanato

FABRIZIO BONDI

*Meditazioni neometriche.
Appunti sulla ripresa delle forme chiuse
nella poesia italiana contemporanea*

Amore muore in strambotto e in rispetto
spira in stornello, in elegia, in sonetto.

Edoardo Sanguineti, *Novissimum Testamentum*

1. Il neometricismo nella tradizione del novecento

Di cosa parliamo quando parliamo di “corrente neometrica” nella poesia italiana contemporanea? Rispondere a questa domanda non è facile, come peraltro quasi sempre accade quando si prendono per buone etichette invalse.

Potremmo tuttavia verosimilmente prospettare una ripresa delle forme metriche “chiuse” o “tradizionali” in Italia all’inizio degli anni Ottanta facendo i nomi di alcune personalità di spicco, poniamo Patrizia Valduga e Gabriele Frasca. Potremmo altresì indicare nelle loro opere d’esordio *Medicamenta* (Valduga 1982) e *Rame* (Frasca 1984) il momento d’inizio di un fenomeno che si svilupperà nel decennio successivo incrociandosi con varie e diverse esperienze, che troveranno a loro volta canali di espressione anche teorici¹. Potremmo infine individuare dei pre-

decessori in Edoardo Cacciatore e Toti Scialoja, sottolineando il peso che ebbe la lunga diacronia delle loro traiettorie artistiche.

E tuttavia, questa emersione di un "nuovo" indicata dal prefisso presupporrebbe un precedente inabissamento della metrica. Ma che il verso "libero" la faccia da padrone assoluto nel secondo Novecento pare inesatto, anche solo basandosi sulle classiche *Questioni metriche novecentesche* di Mengaldo. La distinzione da questi operata tra "metrica libera" e "metrica liberata" è molto utile ai nostri fini (Mengaldo 1991: 35). Definiremo dunque appartenenti alla poesia neometrica solo e soltanto quelle esperienze di versificazione che rovescino i tre criteri indicati dal critico perché si possa parlare di metrica libera, e dunque in cui si trovino insieme: uguaglianza di misura nelle forme versali; isostrofismo; "giustezza", regolarità e funzione strutturante della rima?

Apparentemente, solo in questo modo si sarebbe potuta ottenere quella "sensazione differenziale" (cfr. Benedetti 1991: 128-30, che riprende Sklovskij e Christiansen) cui indubbiamente miravano, per restare ai nostri *specimina* preferiti, Valduga e Frasca al loro esordio. L'operazione, in altre parole, avrebbe dovuto stagliarsi, entro la tradizione del Novecento, non solo sulla "metrica libera" ma anche su quella "liberata". Certo quest'ultima non formava un tutto compatto, le soluzioni variavano da autore ad autore e di generazione (poetica) in generazione. E inoltre: siamo sicuri che il lettore 'medio' di poesia potesse riconoscere non dico l'"iterazione *ad libitum* di una cellula trisillabica ad *ictus* centrale" in certe liriche di Palazzeschi, ma l'ironia e il citazionismo metrico del grande "restauratore" Montale, o le strutture ipercomplesse di un Franco Fortini? (cfr. Mengaldo 1991: 38, 64-65, 40-41).

Proprio di Fortini dice altrove lo stesso critico: "Ben a ragione Raboni" (nome chiave, peraltro, nella vicenda che stiamo tentando di ricostruire) "ha definito Fortini "poeta essenzial-

mente metrico", che è poi lo stesso che dire poeta costruttivista, poeta di strutture" (Mengaldo 2000: 271), col che si potrebbe già liquidare oltretutto l'ormai ripetutissima avvertenza riguardo al verso-libero-che-libero-non-è. Il problema della forma e della formatività in poesia, e il rapporto di queste ultime con il più o meno informe materiale che irrompe dal profondo non si possono saltare a piè pari. L'avevano molto per tempo messo in chiaro, e con formulazioni memorabili, Pound, Eliot e Montale (cfr. Mesa 1996).

Detto questo è abbastanza inoppugnabile che all'orizzonte d'attesa del sunnominato lettore medio dei primi anni Ottanta campeggiasse l'idea che la poesia si facesse ormai in versi, appunto, liberi (con il pericolosissimo assunto implicito che la "libertà" d'espressione di un proprio io o interiorità ecc., costituisse l'essenza stessa della poesia). Ma anche il critico medio era forte senz'altro nella convinzione che essi rappresentassero la più vasta *koiné* metrica impostasi nel Novecento. A entrambi, Valduga propinava invece come se niente fosse, in apertura di raccolta, due regolarissimi endecasillabi quali: "Sa sedurre la carne la parola, | prepara il gesto, produce destini..." (1989: 7): manco a farlo apposta un endecasillabo *a maggiore*, con accento principale sulla sesta sillaba, e uno *a minore*, di quarta-settima, seguiti poi da *Nel luglio altero, lui tenero audace*: sonetto anch'esso regolare, solo un po' ricercato nella disposizione rovesciata delle quartine: ABBA BAAB; canonicissime invece le terzine CDE CDE. Questo assetto rimico della fronte, per quanto non canonico, è previsto però dalla tradizione (si notino anche le rime in B, tronche, secondo un uso non insolito in Valduga). Allo sconcerto del lettore avrà contribuito anche il cozzare tra lessico alto e linguaggio colloquiale, se non pretto parlato (già di per sé, quest'ultimo, teoricamente a disagio nella trabeazione illustre): "Nel luglio altero, lui tenero audace | sensualmente a me lanciava da là: | Prima di sera ti scopo. Ah!" (1989: 8).

Lettori e critici avrebbero forse accolto con meno meraviglia l'ennesima provocazione di qualche esponente della Neovanguardia o dei suoi epigoni, intenti a perfezionare non solo l'esercizio dell'informale verbale o dell'installazione poetica (sul concetto di "libro come installazione" cfr. Giovannetti 2017: 37-58), ma anche impegnati a dissolvere lo specifico della poesia nelle arti visive e musicali, trapiantandola in nuove tipologie mediali. Nello stesso 1978 in cui Frasca inizia a dar forma ai materiali di *Rame*, esce *Verso la poesia totale*, il manifesto più organico e coerente di uno dei protagonisti di quella stagione (Spatola 1978). Vedremo come questa apparente contraddizione storica non sia irrisolvibile: possiamo già anticipare che una delle sue chiavi più importanti andrà cercata nell'esplosione mediale che caratterizza il ventennio Sessanta-Ottanta.

In ogni caso, proprio il complesso panorama tracciato da Mengaldo invita a non escludere dall'orbita di queste riflessioni tutta una serie di entità poetiche che molto hanno a che fare con il ritorno della metrica, benché non frequentino in maniera esclusiva le forme chiuse. Rivendico dunque la possibilità di muovermi tra un concetto ristretto e uno allargato di neometricismo: di tenere cioè almeno presente una serie di autori per cui le scelte di verso, di rima e di strofa, pur non comportando ferree gabbie e regolarità inesorabili, siano in qualche modo significanti, di per sé e in rapporto ai contenuti veicolati dalla loro poesia². Il baricentro della riflessione, però, è e deve essere il concetto ristretto: in primo luogo poiché è in esso che si coglie con maggior evidenza il quoziente differenziale; *in secundis*, poiché è forse proprio in virtù di tali esperienze estreme che si è andata chiarendo e rinsaldando – forse non solo tra i poeti della generazione dei nati negli anni Cinquanta – quella che vorrei chiamare una coscienza metrica, presente anche al di sotto dei più apparentemente liberi assetti versali.

Peraltro sembrerebbe che una tale coscienza in Italia non sia

mai veramente sparita (come dimostrerebbero, ad esempio, le celebri indagini di chi ritrovò endecasillabi e settenari spezzettati nei versicoli ungarettiani) e che a ogni suo carsico inabissamento faccia seguito un ritorno. Avremmo dunque a che fare con un peculiare conservatorismo metrico della poesia italiana? La questione non sembra molto produttiva, né l'impostazione mengaldiana la autorizza. Piuttosto sarebbe da chiedersi in che misura e in che modi influisca sui nostri neometrici quella parte della "tradizione del Novecento" – da Pascoli a Gozzano, da Saba e Penna fino a Caproni e Giudici e oltre – che ha rifiutato del tutto o in parte la "rivoluzione" versoliberista e i suoi tipici modi.

2. *Invenzione metrica e manierismo*

Anche in questo caso, ogni autore sembra rappresentare un caso a parte, e dunque instaurare un rapporto diretto e peculiare con ciascun antecedente. Fili e collegamenti sono da tracciare sempre in primo luogo tra due punti, prima di effettuare eventuali triangolazioni. Mengaldo cita un caso abbastanza esemplare, quello della terzina dantesca utilizzata da Valduga, che la recupera direttamente da Dante saltando a piè pari l'autorevole filiera Pascoli-Pasolini (1991: 54; il critico si riferisce a Valduga 1985). Già: gran parte dei poeti qui considerati sono accademici, o comunque hanno compiuto studi universitari approfonditi. Il loro rapporto con la Tradizione e dunque con la metrica "classica" non avrebbe pertanto, almeno in teoria, bisogno di alcuna mediazione. Si tratta di *poetae docti*, si tratta – usiamo finalmente la fatidica categoria – di manieristi. Mengaldo non esita ad impiegarla per Fortini e Giudici (1991: 66); altri critici, ad esempio Cortellessa, hanno fondato anche su di essa la propria lettura di autori come Frasca, Ottonieri, Valduga stessa; ancor prima, Gustav René Hocke aveva riconosciuto in Edoardo Cacciatore un'incarnazione contemporanea della categoria da lui definita

in un celebre saggio (cfr. Hocke 1965).

Manierismo, dunque, come esibita consapevolezza dell'artificialità dell'arte e dell'impossibilità di una *mimesis* diretta della realtà interiore o esteriore: da cui la preferenza per strutture artificiose, riflesses, e per lo sperimentalismo; consapevolezza di venire-dopo, di avere alle spalle una tradizione spesso piuttosto minacciosa: da cui la duplice necessità di accoglierla ed esorcizzarla, riferendosi ad essa sovente nei termini dell'ironia e della parodia. L'artista manierista sperimenta inoltre una "crisi della presenza", non solo rispetto alla propria funzione nella società, ma anche riguardo al suo posizionamento in un tempo "fuori asse". Di qui, la simpatia – non necrofila – per epoche che hanno sperimentato i medesimi problemi, e per il loro gusto artistico. (Rispetto a tali ambiti concettuali spesso la nozione di manierismo si sovrappone a quella di Barocco, cfr. Guglielminetti 1990; sul Barocco nell'opera di Frasca mi permetto di rimandare a Bondi 2017; sul neomarinista e post-poundiano Marcello Frixione, e sull'importanza della mediazione di Giovanni Getto per il neobarocco contemporaneo, cfr. Frasca 2001: 48-50, anche per un'esemplare analisi metrica di alcuni testi di Frixione 1991).

Per il resto, l'influsso e la presenza di singoli autori definibili come manieristi nei poeti che continueremo per comodità a chiamare neometrici andrà valutato caso per caso.

In questo senso gli antecedenti più prossimi sono forse appunto, come già accennato, Cacciatore e Scialoja, due personalità difficili da inserire in pacifici quadri storiografici e che – lungo tutto l'arco di originalissime parabole – hanno fatto della pratica metrica un centro vivo della loro opera.

L'innovativa creatività metrica di Cacciatore, fin dalla prima raccolta mostra come l'utilizzo di forme chiuse non coincida *de facto* con la riproposizione a calco di forme tradizionali. Dice al proposito una studiosa, riprendendo categorie di Mesa 1996 e

Frasca 2001: “Le opere poetiche cacciatoriane si muovono fra quelle che potremmo definire “forme chiuse di tradizione”, “forme chiuse nuove” (sistema metrico nuovo con rigorose regole interne) e “forma fluida” (forma metrica della tradizione rimodellata e rinnovata dall’interno)”, affermazione con la quale si può concordare, a patto di riconoscere che la seconda categoria prevale nettamente nella prassi di Cacciatore (Fusco 2003: 645-46).

Si noti che gli unici esempi portati da Fusco per la prima e la terza tipologia sono entrambi varianti del sonetto non italiano ma elisabettiano, di cui è mantenuto lo schema rimico (tre quartine a rime alternate più un distico a rima baciata). Il primo esempio sono i componimenti de *La puntura dell’assillo. Cinquanta ed un sonetto* (1986), dove in effetti il nome della forma tradizionale è presente già nel titolo (e il doppio senario potrebbe aver voluto imitare l’andamento del pentametro giambico inglese). Il secondo *specimen* sono invece i venti sonetti di tridecasillabi di *Dalla fine al principio (Lo specchio e la trottola)*, (1960), in cui la difformità del verso contribuisce ulteriormente al travisamento della forma tradizionale. In ogni caso, Cacciatore è con tutta probabilità il massimo inventore di forme metriche nella poesia italiana contemporanea; rispetto a lui, gli autori che esordiranno agli inizi degli Anni Ottanta mostreranno un legame con la tradizione indubbiamente più forte.

Ora, rimanendo all’interno di una prospettiva tipologica, osserviamo che nell’ambito delle pratiche cosiddette neometriche si può variare da un grado massimo di innovazione, come appunto in Cacciatore, a una fedeltà massima alle forme ‘antiche’ quale quella di Valduga, che ha dichiarato: “Tutti i versi che ho scritto, da vent’anni a questa parte, sono in forma chiusa: sonetti, madrigali, sestine, ottave, terzine dantesche, distici e, ultimamente, quartine” (2001: 105). In equilibrio dinamico tra fedeltà alla tradizione, reinvenzione della stessa e innovazione

metrica si installa il lavoro di Frasca. Pur essendo affezionato all'endecasillabo ed essendosi esercitato lungo tutta la sua carriera sulla forma-sonetto – a livello della struttura versale, strofica e rimica egli sperimenta spesso combinazioni inedite, risultanti ad esempio dallo smontaggio e rimontaggio di forme basate sulle terzine e sulle quartine.

Un altro suo procedimento è quello di portare all'implosione meccanismi di ossessiva ripetizione fonico-lessicale, come nella famosa "ipersestina" delle *Poesie da tavola* (ora in Frasca 2016: 9-22). Anche solo scorrendo la sua ultima uscita nella "bianca" Einaudi, lo si vedrà passare dal metro impeccabile con cui riscrive una *suite* di sonetti quevediani allo sconcertante esperimento di *Rivi*, forma ibrida tra la prosa e la poesia la cui cellula frastica fondamentale è composta da un doppio endecasillabo (2013: 3-29, 33-111). L'ultimo ed estremo caso è rappresentato dalle composizioni di *Quarantena* (lavoro tuttora *in progress* che avrà un compimento al di fuori della forma-libro), testi risultanti, secondo Paolo Giovannetti, da una complessa rielaborazione della ballata antica (cfr. Frasca 2016: 285-95; Giovannetti 2017b).

3. *Sorti dell'endecasillabo*

La questione dell'endecasillabo in un certo senso riproduce "in miniatura" l'intera questione del neometricismo, o se non altro ci permette di fissare alcuni punti importanti. È evidente come Frasca, ad esempio, pur componendo endecasillabi strettamente regolari, ne attui una sottile manomissione interna attraverso l'uso (o l'omissione) della punteggiatura. Essa può essere appunto del tutto assente (come nel caso di *Quevedo*), lasciando così alla voce del lettore, e non al suo occhio rimasto privo di appigli, il compito di articolare una scansione logica e ritmica. Oppure, la punteggiatura tradizionale è sostituita dall'uso di un particolare punto "mobile" (che non comporta

l'uso della maiuscola successiva) da Frasca stesso definito anche "neumatico". Talvolta esso segnala una possibile presa di fiato, talaltra si oppone alla "naturale" divisione dell'endecasillabo italiano, creando forti tensioni logico-ritmiche: oppure, ancora, enfatizza e rafforza all'estremo le suddette scansioni. In entrambi i casi l'endecasillabo viene, per così dire, fatto implodere. Ecco l'ultima stanza di *Di'*, blocco proemiale di *Lime* (in cui peraltro è palese l'influenza della poetica e della prosodia beckettiane):

nient'altro. dirlo. rigido orizzonte
di pura polvere. gli esseri. ferve
un brulichio di corpi. l'uno a fronte
dell'altro. scopi. dirli. urlano acerbe
condoglianze. rimbrotti. chi risponde
non c'è. chi sproni. l'io. nemmeno serve (2016: 134).

Un discorso simile si può fare per l'endecasillabo di Valduga, verso alla quale ella si dedica invece in modo quasi esclusivo. A ben guardare ci si accorge che, a propria volta, esso è a dir poco dissestato. Pur rimanendo "corretti", gli endecasillabi di Valduga sono frantumati dall'interno, in primo luogo attraverso i dilaganti puntini di sospensione (tratto tipico della a lei ben nota prosa di Céline). Inoltre, l'asperità sintattica che scorre sotto l'apparentemente semplice ordine del discorso della lirica valdughiana, complice il suo uso particolarmente ardito dell'*enjambement*, preme sulla "tenuta" armonica e sulla cantabilità del verso³.

Entrambi i casi analizzati ci permettono di rinvenire nel gesto neometrico un duplice movimento. Da un lato si tratta, attraverso il rigore tecnico, di opporsi a quello pseudo-endecasillabo che riaffiora in tanta versificazione libera contemporanea, e al suo valore feticistico di "segnale di poesia" (ad esempio in certo Pasolini, cfr. Mengaldo 1991: 49); Giovanetti, a testimo-

nianza se non altro della *longue durée* del fenomeno, afferma: “Una vera e propria istituzione del modo lirico di concepire la poesia del Duemila è costituita dalla forma fluida, instabile, di un metro antichissimo come l’*endecasillabo*”. Definito poi “istituzione... tanto invadente e quasi appiccicosa”, e dichiarato “ben presente nella cosiddetta *tradizione del Novecento*”, a un tale endecasillabo è quindi riconosciuta dal critico una sorta di ritrovata dignità: “nel Duemila è probabile che sia stato sottoposto a una rielaborazione particolare, almeno in parte consapevole”, e addirittura trova per esso l’etichetta apposta di “endecasillabo postmoderno” (Giovannetti 2017a: 32-33). Se una tale consapevolezza fosse dimostrabile, sarebbe un caso dell’avvenuta instaurazione di quella “coscienza metrica” cui accennavo più sopra.

Allo stesso tempo, l’opzione neometrica nei casi migliori implica di non assumere passivamente il dato tradizionale in nome di un citazionismo inerte o, peggio, di un neoclassicismo reazionario. Con queste considerazioni si potrebbero già mettere in dubbio certe accuse mosse ai poeti di cui ci stiamo occupando: ad esempio da Stefano del Bianco, che al tramonto del decennio si scagliava contro il neometricismo, inteso come soluzione postavanguardistica, consolatoria, “postmoderno al servizio dei filologi”, definendo “l’eccesso di dominio” come “una tremenda leziosità”, addirittura perfetto esempio di poesia dell’età craxiana! (Del Bianco 1988).

Alfano, in un suo importante contributo, mette a confronto e contrasto questo testo con la presentazione che Raboni fece, otto anni prima, della *suite* sonettistica d’esordio di Valduga: “Due visioni contrapposte dello stesso fenomeno, che valgono tutto un quadro delle forze in gioco [...]. Da una parte, insomma, gli Autori; dall’altra, le Forme” (Alfano 2016: 30).

4. *Due maestri (e due “funzioni”?)*

L'esempio di Toti Scialoja, tanto nei deliziosi ed inquietanti settenari “del senso perso” quanto nella più aperta e distesa produzione “barbara” degli anni Novanta, mette in luce un altro aspetto comune alle esperienze degli sperimentari metrici contemporanei. La poesia di Scialoja dimostra come il lavoro su strutture poetiche ad alta formalizzazione implichi la necessità di compiere un viaggio nella materia del linguaggio, un'immersione nella dimensione materica della parola e del verso, la cui necessità fu evidentemente da subito chiara a un artista dal proverbiale “doppio talento”: “La parola si rivela portatrice di un suo peso specifico, di un quasi tangibile spessore – insomma di una consistenza attinta solo da sé stessa” (Scialoja 1988: 7).

Ma anche Cacciatore, con la sua poetica dell'*itto*, *pulsus* della ripetizione fonica che viene a coincidere con lo stesso ritmo del pensiero rappresentato mentre letteralmente *si fa*, riporta nel corpo, anche là dove sembra toccare estremi di astrattezza e programmazione, la sorgente della parola:

Pensare è sorreggere i transili schianti
 Secondo l'assillo che punge ove smania
 Il tatto vi avoca e lo modula in tanti
 Ribattiti espansi – la sparsa zizzania
 Dei sensi è d'accordo si scansa e il suo aiuto
 Respinge in distanza sta lì di prospetto
 Chi pensa ha l'assillo con lui da muto
 Che è tutti i suoni distacca di netto (Cacciatore 2003: 577).

Pertanto, sfide madornali al Senso, e principalmente al Senso Comune, ma anche al sensorio del lettore (e principalmente all'udito) sono tanto i progetti massimalisti di Cacciatore – con i suoi metri strani e polifonici, le sue raccolte costruite come mappe di città, organigrammi o megamacchine retoriche –

quanto le diaboliche macchinette foniche di Scialoja, in cui il Significato viene fatto ballare al ritmo ilare e facile del settenario per poi inciampare, magari nel giro di un *enjambement*, sul gradino di un'assonanza inaspettata che sostituisce un'attesa rima.

Fu principalmente per la sua decisiva fuoriuscita dal silenzio tipografico, dalla poesia "per l'occhio", che giace ghiacciata sulla pagina bianca, che Scialoja interessò tanto a rappresentanti della neoavanguardia come Porta e Balestrini (con i quali era in contatto per averne curato da scenografo alcune messinscene, e poiché condivideva con loro l'interesse per l'astrattismo pittorico) quanto al *milieu* di Raboni. A partire almeno da *La stanza la stizza l'astuzia* (1976) lo Scialoja poeta comincia a venir preso sul serio, inquadrato in una dimensione che non è più soltanto quella della letteratura per l'infanzia illustrata o del *limerick* (Giammei 2014: 96, 186). Lo stesso anno, i "corvi di Orvieto" del Gruppo '63 ne cantarono le lodi; Raboni e Valduga si andarono poi entusiasmando per *Le sillabe della sibilla*, *La mela di Amleto*, *I violini del diluvio*, con cui Scialoja approdava allo "Specchio" e a Mondadori. Da ora in poi il nostro si legherà sempre più ai due in rapporti di reciproca stima. Raboni gli pubblicherà *Scarse serpi* per i Quaderni della Fenice di cui era direttore, fissando in quarta di copertina alcune memorabili formule critiche:

Scialoja, si sa, mette in scena le parole: le scompone, le accoppia, le moltiplica, le anagramma, le centrifuga, le colora o decolora. Senza mai fargli violenza, tuttavia: anzi assecondandole, favorendo con sagace tenerezza le loro inclinazioni, le loro fantasie... Ne nascono, come all'infinito, situazioni e racconti sempre nuovi e sempre credibili, che Scialoja ambienta nello spessore di un nome o di un aggettivo, nell'intercapedine fra due sillabe o nella coniugazione di un verbo, con l'agio e la naturalezza con cui altri li ambienterebbero in una città, in una stanza, in una foresta. (Scialoja 1983)

Da allora in poi, Raboni e Valduga promuoveranno e proteggeranno proprio questo secondo, o terzo, Scialoja, la cui sempre più "seria" ricerca sfocerà nella scelta finale di recuperare un tipo particolare di esametro di suggestione pascoliana, ma diverso dalla soluzione a calco accentuativo con la quale il poeta di Castelvecchio rese il verso di Omero. Patente è la differenza tra il personalissimo esametro scialojano e la citazione posta in esergo a *Rapide e lente amnesie* (1994); del resto, lo stesso autore enfatizza soprattutto l'"emozione ricevuta dalla loro pulsazione, dalla loro gestualità" (2002: 353)⁴. Versi di diciassette sillabe, risultanti dall'accoppiamento di un ottonario più un novenario, ricordano – anche se non esattamente – certe combinazioni carducciane. Ma ciò che importa è che questi versi lunghi, regolari e insieme flessibili, divisi in due strofe rimate ("la rima come arbitraria provocazione", secondo l'Autore) quasi fossero le due ante di un dittico, rifanno spazio alla "stanza" e alla "foresta" di cui parlava Raboni, con le loro ombre domestiche e il loro fruscio naturale. Certo, le parole sono sempre le protagoniste, ma in questa misura distesa diventano non solo i veicoli di una inedita e quasi proustiana melancolia, ma anche di un'immaginazione tersa e pulviscolare, a tratti veracemente lucreziana.

Anche il settenario della fase iniziale può essere stato influenzato da Pascoli, pur restando fermo il fatto che il pascolismo di Scialoja è a quell'altezza reazione beffarda e decostruttiva all'automatismo della memoria scolastica o della feticizzazione patetica. Un discorso simile può essere fatto per la poesia manzoniana. Difficile, però, che Scialoja abbia avuto parte nella "svolta" della Valduga anni Novanta: "Dalla poesia come incantamento sono arrivata alla poesia come 'pensiero emozionato' o 'emozione pensante'. [...]. E sono passata dai barocchi, dalla passione per lo scatenamento figurale del Cinque-Seicento, a Pascoli, all'apparente semplicità del canto (che non esclude affatto la pluralità del senso)". E più oltre: "A questa altezza

posso situare la scoperta di Manzoni poeta, che tanto la scuola mi aveva fatto odiare, e la razionalizzazione della mia antipatia per Leopardi” (2001: 106-07). Insomma, il peculiare ostentato recupero del “sentimento” da parte di Valduga (avente lo scopo di creare a propria volta uno scarto differenziale rispetto all’impassibilità *dry* di tante scritture contemporanee, anche di quelle di alcuni suoi compagni di strada) sembra esattamente opposto al gioco parodistico di Scialoja⁵.

Uno dei poeti più letti da quest’ultimo, e forse “mediatore di stilnovismo” per il passaggio alla levità quasi senza risate di *Paesaggi senza peso* [1981, Ndr.]” (Giammei 2014: 105) è un altro delicato metricista, il “facile” e “cantabile” Penna. Il che mi fa pensare ad altre possibili influenze, che magari avranno agito sotterraneamente in Valduga: Penna appunto, ma anche Saba, poeti nei quali “facilità rimica e in genere melodicità fungono da copertura e lasciano passare... psicologismi ora irti e aggrovigliati, ora rimossi” (Mengaldo 1991: 57). Ma in Valduga, nonostante il dilagare di “cuore” e “amore” anche e soprattutto in punta di verso, la melodicità è semmai funerea e la rima passa dall’elementare all’iper-raffinato: per lei e gli altri della sua generazione ogni innocenza è impossibile, anche come postura letteraria o maschera tragica⁶.

Quanto all’influenza diretta, Scialoja è probabilmente imputabile solo leggermente di un magistero metrico che non sia “ideale” nei confronti della già di suo attrezzatissima Valduga – magari rispetto al *côté* ludico della poetessa, meno vistoso di altri ma da non sottovalutare. Tuttavia, se è vero che il Toti degli anni Settanta è “maestro di settenario” (Giammei), questo non è sicuramente il verso più frequentato dalla nostra, che si mantiene salda quasi esclusivamente all’endecasillabo. Dove invece a mio parere l’influenza scialojana agisce direttamente è su un altro poeta della “cerchia” di Raboni. Sto parlando di Marco Ceriani, nel cui *Gianmorte violinista* (2014) viene peraltro

a condensarsi (e a implodere?) molta della riflessione/prassi neometrica. Ne registro un esempio, dove forse il passaggio all'ottonario richiama e insieme supera il proverbiale settenario di Scialoja:

Tu da refe scioglia in benda
Che ben sa nel suo canòpo
Che preghiera è la prebenda
Per limare i denti al topo (Ceriani 2014: 22)⁷.

Il *nonsensical*, che in Scialoja trascorreva dal ludico-surreale al moderatamente perturbante, diventa in Ceriani un assurdo nero, senza nemmeno la meraviglia dei surrealisti, ma pervaso piuttosto di quello stravolto disordine oggettuale che – al di là della superficie comica e giocosa – i moderni hanno colto in Burchiello e Berni.

Autori, questi ultimi (così come tutta la tradizione comico-realistica italiana), importantissimi per i giochi di rima e fonici più estremi, e in generale per un certo espressionismo formale e contenutistico valdughiano, di marca anche dantesca:

Non vedi che ti vedo che ti stipi
le trippe, te le impiombi, che ti cibi
come grifone... il trippone costipi
e l'inzeppi e l'impippi... scanni, libi (1989: 73)⁸.

Per quanto riguarda Cacciatore, il suo magistero manierista sarà importante per un poeta come Tommaso Ottonieri, sodale di Frasca, Frixione ed altri rappresentanti del Gruppo '93. Ottonieri ha dedicato al poeta siciliano una lunga attenzione critica, che è andata di pari passo con l'impegno per far emergere dal sommerso editoriale le poesie del medesimo: ad esempio, egli realizzò con l'Autore ormai anziano e la moglie l'antologia che poi verrà pubblicata da Einaudi con un saggio di Giulio Ferroni. Ma in realtà, le complesse architetture di Cacciatore, le

sue regolarità non riconoscibili immediatamente (ma non per questo meno ferree) non rappresenteranno magari un modello diretto e cogente, ma forse si riflettono nella loro apparente difformità sulla metricità “liquida”, frammentata, talvolta esplosa (o implosa) e poi ridisposta in grafiche complesse sulla pagina, di Ottonieri. Inoltre, l’implacabile e insieme duttile moto perpetuo cacciatoriano, il ribattuto “itto” che lo informa, potrebbe avere ispirato la prosa ad accumulo ritmico di cui troviamo vari esempi nel prosimetro *Contatto* (Ottonieri 2002).

Cacciatore fu comunque forse, per Ottonieri e la sua cerchia più un *exemplum* ideale, che un’influenza concreta *in corpore poetico*. La sua scrittura, carica com’era di energia espressiva “viscerale” e insieme frutto di consapevolezza teorica e progettuale, organizzata in strutture formali raffinatissime ma che non rinunciava alla densità contenutistica e di pensiero, incarnò certo un ideale di sperimentalismo portato avanti con assoluta indipendenza, refrattario ad ogni avanguardismo manieristico nel senso deteriore.

5. *Infamia, mandala, emblema, storia. il caso del sonetto*

Esistono snodi epocali difficilmente aggirabili, “emozioni culturali” che hanno una portata collettiva. Alla fine degli anni Settanta, ad esempio, è impossibile che Frasca e Valduga non abbiano intercettato uno dei libri più importanti di Zanzotto: il *Galateo in bosco*, contenente *Ipersonetto*, organismo poetico integrato nel *liber* e allo stesso tempo facente parte per se stesso. A Valduga – la quale, sia pure in un suo “mito fondativo” (Cortellessa) data al 1978, e guarda caso con un sonetto, l’inizio della sua sperimentazione formale – esso non solo avrà offerto in sinopia un “canone” manierista congeniale, dal petrarchismo delle Stampa, delle Gambara ecc. all’agonismo sublime di Della Casa fino a un barocco estenuato, arcadizzante ma con correttivi rustici e pavani. Più concretamente, la finissima lavorazione

fonosimbolica cui Zanzotto sottopone i suoi endecasillabi rappresenta una lezione della quale la poetessa farà tesoro, come appare evidente in certi *excerpta* virtuosistici di *Medicamenta*. Dal canto suo Frasca sarà stato ispirato, o avrà tratto conferma di un'intuizione dalla zanzottiana elevazione al quadrato del sonetto per la sua ipersestina⁹.

Com'è noto la fortuna del sonetto, "forma feticcio", attraversa fulgidamente la storia della poesia italiana dalle cosiddette Origini fino ben dentro il Novecento: fino a Saba arriva la famosa antologia di Getto e Sanguineti, ristampata da Mursia a ridosso della *Renaissance* sonettistica (Getto, Sanguineti 1980; sui "corsi e ricorsi" del sonetto nel secolo scorso, cfr. Mengaldo 1991: 51-52). Ammaccato ma non sbriciolato dall'urto delle avanguardie e del modernismo, sopravvive a lungo innanzitutto – e non solo in aree attardate e provinciali – come forma-base dell'educazione poetica, grado zero di un anche solo potenziale *Gradus ad Parnasum*. Ma poi ricompare sotto forme diverse, come sinopia o fantasma – si vedano, per fare un solo esempio, il famoso caso di certi mottetti montaliani – oppure come "falso" letterario apertamente evocato, magari contro un vero d'accatto: e qui penso soprattutto ad alcune liriche di Franco Fortini. È proprio da queste parti che alligna l'esperimento zanzottiano, come dichiara a chiare lettere, proprio a partire dalla dedica al poeta di Firenze, il componimento finale, la "postilla" intitolata (*sonetto infamia e mandala*).

L'*Ipersonetto* di fatto testimoniava di una percorribilità – forse proprio valida in quanto paradossale "allusione rovesciata", isterica, ipermanieristica – della forma-sonetto nell'oggi. Cosa che del resto si potrebbe dire di un esperimento come il *Breve canzoniere* di Landolfi (1971), che vi si sarebbe invece attenuto per una precisa scelta antimoderna se non reazionaria. Ma poi da essa, seguendo con attenzione le argomentazioni anche altrove allegate dall'autore, emerge una critica serissima ad una

delle trappole dello storicismo: e cioè l'idea che anche in letteratura vi debba essere un progresso lineare.

D'altra parte per Zanzotto il sonetto è il simbolo stesso della codificazione poetica nella tradizione italiana. Entità conchiusa in sé, colma di possibilità liriche ma anche gnomiche, carica di tensione proprio nel breve spazio del suo "piccolo suono", essa può oltretutto essere organizzata in collane e sequenze dal diverso valore (narrativo, didascalico ecc.); ed è anche la forma per eccellenza della *sociabilité* poetica. Oltre, naturalmente, ad essere stata consacrata da punte di prestigio letterario massimo quali Dante, Petrarca, Della Casa, Tasso ecc. L'esempio zanzottiano può servire ad avvalorare un altro assioma (del resto ovvio). Nessun uso di una forma metrica precisa è mai neutro: ogni volta che metto mano a una terzina, mobilito non solo le possibilità espressive e le peculiarità tecniche della terzina, ma anche l'intera sua storia, che poi è la storia dei suoi impieghi, a cominciare dalle origini dantesche. Questo discorso vale tanto per la storia delle forme metriche in generale quanto – in forma ovviamente diversa – per la loro fortuna in tempi recenti. Il concetto si potrebbe ampliare fino a postulare un possibile uso della *metrica come forma simbolica* nella contemporaneità, formula che mutuo ovviamente da un celebre titolo di Panofski.

Le valenze accumulate nella tradizione sono tutte virtualmente presenti nelle riattualizzazioni di questa forma. Il sonetto è ancor oggi, benjaminianamente, allegoria della poesia stessa e delle sue potenzialità espressive, in particolare della possibilità di conciliare perfezione tecnica e comunicabilità, *agudeza* e maneggevolezza. Persino nelle falsificazioni al quadrato alle quali questa forma viene sottoposta nella tarda modernità e nel postmoderno (Loreto 2016), ogni operatore non può che rievocare i fasti accumulati lungo tutta una tradizione che spessissimo ha forgiato le sue maggiori riuscite proprio attraverso quello stampo breve e perfetto, quella struttura dotata

di equilibrio quasi miracoloso. Non che si voglia fare qui del trionfalismo. La potenza di cui si parlava più sopra è – come ci insegna Agamben – in primo luogo potenza a non essere (cfr. Agamben, Deleuze 2006). Nello scetticismo manierista zanzottiano si esprime appunto una dialettica significativa: come il Paese che è “somma di sommi di irrealtà”, il sonetto “infamia e mandala” inesorabilmente “acquista nel suo perdersi”¹⁰. A monte, tuttavia, “nell’universo autoreferenziale dell’*Ipersonetto* trionfa il Galateo”, che nell’economia simbolica della raccolta zanzottiana allude al «codice di comportamento, espressione delle regole che presiedono al vivere civile, ma che storicamente si sono incarnate nella retorica del potere e nella volontà di dominio sull’uomo e sulla natura” (Villalta 1999: 1575). Il sonetto dunque è, mi pare, emblema duplice, ed ambiguo a propria volta nelle sue due faccie: l’una dice della potenza a essere, ma anche a non essere, della poesia – l’altra della presenza inescamotabile della Storia, che a propria volta può essere tragedia e farsesca *vanitas*.

Allo stesso 1982 di *Medicamenta* risalgono *Alfabeto apocalittico*, *Novissimum testamentum* ed altre poesie di Edoardo Sanguineti che riprendono metri tradizionali, segnando un netto distanziarsi dal precedente “informale” metrico. L’inaugurazione della stagione neoalessandrina dei *paegnìa*, peraltro, non è per lui probabilmente altro che la continuazione con altri mezzi – questa volta apertamente ironici, (cfr. Cortellessa 2006: 243) – di un programma già formulato all’altezza di *Laborintus*. Se il Mercato e il Museo rappresentano entrambi luoghi di mercificazione della cultura, l’unico modo per sottrarsi al Museo (il Mercato essendo stato scartato automaticamente in ragione della stessa opzione sperimentale) che inevitabilmente assorbe alla fine ogni rottura avanguardistica è quello di auto-museificarsi, mettersi da soli sotto teca.

Di fatto, dai sonetti di *Medicamenta*, forma nettamente preva-

lente nella raccolta valdughiana, fino al *Punto di vista* di Mario Socrate (1985) “tentativo di esaurimento dei possibili sonettistici” (Mengaldo), la prima metà degli anni Ottanta ne registrerà un *boom*, con il significativo coronamento, nell’ ’86, della già citata *Puntura* cacciatoriana. Da quell’apice la rinnovata fortuna della più proverbiale fra le forme metriche italiane subirà certo flessioni ma non si interromperà mai, si può dire fino ai nostri giorni. Non potendo trattare i notevolissimi sonetti raboniani (Raboni 1998), che meriterebbero un articolo a sé, toccherò due casi recenti: *Prova di inchiostro* di Mariano Bàino e il già citato *Gianmorte violinista* di Ceriani.

Per Bàino il sonetto, a quanto pare, è il grado zero di una ripartenza poetica, di una voce che per tornare ad articolarsi ha bisogno di fare di nuovo i conti con la forma. Questo è forse il significato della *prova* di cui parla il titolo: insieme cimento tecnico, messa alla prova di sé e del mezzo (l’inchiostro, cioè la scrittura) e anche – chissà – prova generale d’una nuova poesia, che non si fermi necessariamente al sonetto o al neometricismo. Inoltre, pare che qui per Bàino il sonetto sia ancora luogo di una possibile *joy* letteraria, di sperimentazione giocosa – penso soprattutto al cambiamento di posto, al ribaltamento sull’asse della pagina di terzine e quartine – di *bricolage* con le tessere anche molto usurate di tutta una tradizione lirica, addirittura di riproposizione di certi modi e motivi della sua “scuola” di provenienza – l’incorporazione spesso parodica di prodotti mediiali allotri al gergo della poesia, ad esempio – o al suo peculiare espressionismo, che tramite *enjambements* a cascata, incisi, inversioni e torsioni sintattiche varie fa ancora capolino sotto il bianco lenzuolo della versificazione endecasillabica “italiana” (un espressionismo, magari, un poco disciolto in crepuscolarismo, si dirà).

Al polo opposto, il sonettismo di Ceriani diventa il reperto più carico del senso mortuario che egli, con una singolare

profondità d'impegno, imprime alla sua raccolta, per la quale ha invocato apertamente le cure imbalsamatorie di un filologo. Per questo, come ha notato Simonetti, include direttamente nei suoi sonetti possibili ambigue varianti da gettare in pasto a un ipotetico critico specializzato (cfr. Giovannetti 2017a: 112-13)⁴¹.

Ad ogni sonetto, come una nicchia sepolcrale monoposto, la lezione sanguinetiana della "museificazione preventiva" è da lui applicata con catafratto rigore. La *facies hippocratica* della Storia (Benjamin) si rivela nelle sue liriche attraverso uno Humor nero pressoché pietrificante e meduseo: ciò che per il nonsense di Scialoja era la geografia, per Ceriani è infatti la Storia. Il suo singolare ermetismo deprivato di aura sgambetta qualsiasi volontà "comunicativa". Non a caso, in alcune annotazioni finali – a proposito di un suo ceco parzialmente inventato – egli cita il *Dialogo dei massimi sistemi* di Landolfi (Ceriani 2014: 93), parabola sull'inquietante deriva minacciante ogni poesia 'contemporanea': quello di divenire linguaggio privato inaccessibile all'Altro.

6. *Metrica come forma simbolica. Pochi concetti ed esempi*

La ripresa della metrica è dunque in primo luogo segno immediatamente riconoscibile nel corpo del testo poetico della presenza di una Tradizione. Ma è cosa nota che tale presenza si è nel contemporaneo alquanto indebolita, quasi un'insanabile frattura l'avesse allontanata da noi. Dunque, spesso il segnale metrico innesca il richiamo a un passato sentito come più o meno "archeologico".

Fortini ravvisava un sentore d'antiquariato nell'esordio di Valduga. Ma ciò che nella sua recensione è significativo è la sovrapposizione perturbante tra due tempi, e cioè quello di un'Italia *ancien régime*, stracciona, pretesca (rappresentata dall'armamentario metrico e retorico) e quello dell'Italia del benessere. La stessa cosa si potrebbe dire del *Rame* di Frasca, dove un mondo

sepolcrale o alchemico in cui si mischiano Medioevo, Barocco e Arcadia (come se l'Italia, insomma, non avesse mai avuto rinascenze...) è al contempo scosso dal risuonare degli stereo che a tutto volume trasmettono Brian Eno. La parola post-moderno, che subito verrebbe alle labbra, va respinta o usata con estrema cautela, distinguendo in primo luogo tra una "condizione postmoderna" (Lyotard 1979) e un postmoderno come stile del tardo capitalismo neoliberista (Jameson 1991). Questo stridere di forma e contenuto si fa anzi quasi mezzo mimetico di una realtà post-Boom nella quale il balzo della modernizzazione non aveva cancellato ampie sacche di arretratezza, forse appena ricoprendo il sostrato "strutturale" di un barocco eterno, di un'Italia ancora manzoniana, riaffiorante a tratti in una sorta di ritorno del rimosso pre-moderno.

Un simile effetto di straniamento può degradarsi in trucco umoristico-paradossale: penso al *Poeta di regime* di Aldo Nove, che nelle forme del sonetto descrive una masturbazione davanti a certe lolite televisive anni Novanta (Nove 2003). Come ovvio, il tutto si fonda su un preciso simbolismo della metrica – il sonetto in quanto strumento precipuo della lirica petrarchesca e stilnovistica – posto a contrasto con l'oggetto del desiderio massificato. Da considerare anche il tradizionale uso encomiastico della forma: il componimento si rivolge infatti a Berlusconi affinché questi conceda all'autore la sua dose quotidiana di godimento voyeristico.

Talvolta la tensione dialettica metro-contenuto è più sottilmente congegnata. Si veda ad esempio *Quarti* di Gabriele Frasca, un componimento di quattordici quartine di ottonari (rime: ABBA). Le strofette suonano familiari a chiunque abbia sfogliato, come ancora la generazione degli anni Cinquanta, il *Corriere dei Piccoli*: è il metro delle avventure del signor Bonaventura, e in generale d'una poesia umoristica o idilliaca, comunque "innocente", che a propria volta richiama un'immaginaria Italia pacifica e simpatetica. Il cozzo con la tragicità del contenuto è

massimo. La poesia narra infatti delle ultime ore di vita di un barbone picchiato a morte e bruciato; ne riporto le ultime tre quartine:

poi fu un colpo di bastone
a ridargli la coscienza
sì lo so la mia presenza
desta disse indignazione

erano mezza dozzina
lo picchiavano ridendo
visto che divertimento
abbozzò una risatina

quan'urlo fin quando roco
sotto il fiotto di benzina
vide appena la mattina
poi qualcuno diede fuoco (Frasca 2016: 196-97).

Il rapporto tra scelta metrica e scelta contenutistica può configurarsi anche in modo opposto ai meccanismi dello stridore e della dialettica. La struttura metrica può infatti confermare, ribattere, dare evidenza quasi fisica a una determinata costellazione di contenuto poetico; il metro può, in altre parole, farsi diretta “figura” del senso da lui medesimo veicolato. Dice Benedetti di Frasca:

La sestina, genere chiuso per eccellenza, costituisce un microcosmo attraversato da una tensione costante alla chiusura, in cui le parole-rima ricorrono, senza scampo, come delle idee fisse: un microcosmo chiuso, con regole, vincoli e variabili, da cui non è dato uscire, attraversato dalla ripetizione, dall'obbligo di ripetere. E ciò potrebbe adattarsi bene a descrivere i gironi danteschi, o i microcosmi chiusi che costellano l'opera di Beckett, altrettanto infernali nel loro essere governati da regole cogenti e arbitrarie, imposte da non si sa chi (Benedetti 1991: 183).

Segue una breve analisi di una poesia di *Senza meno: pietraia. sia un rombo. mura ai lati* (Frasca 2016: 156), così commentata: “Ecco, come in un problema, si danno le coordinate, i vincoli, le variabili e i parametri; o, come in un girone di dannati, la ripetizione della pena: andare a tempo, come dettano gli ottoni, nel rombo circondato da mura. Questo per dire come il trionfo evidente della struttura, della regolarità in forma chiusa, abbia qui anche un riscontro tematico. La struttura ferrea è anche il nostro inferno quotidiano” (Frasca 2016: 156).

Per concludere questa minima rassegna, vorrei citare la felice *trouvaille* di un autore napoletano molto vicino a Frasca, il già citato Mariano Bàino. Egli, nella sezione *Oggeniuslò* della sua raccolta *Onne 'e terra* (Baino 1989)¹², dà vita a un magmatico flusso di coscienza scritto in un napoletano raffinatamente elaborato in cui si impastano arcaismi e neologismi, neoformazioni e dialetto parlato. Questi blocchi di versi lunghi – tutt’altro che privi di spinta ritmica ma non colati in stampi metrici regolari e riconoscibili – sono interrotti a intervalli quasi regolari da una *Villanella-pubblicità* che ironicamente reclamizza le virtù della Coca Cola.

Il componimento si ripete identico, a mimare l’ossessiva ripetitività dei messaggi pubblicitari; la forma della villanella napoletana, poi, correttamente ricalcata, dà vita a un cortocircuito temporale in cui il folklore popolareggiante della Napoli antica si sovrappone al moderno *pop* dei consumi di massa, con effetto demistificante di entrambe le dimensioni culturali. Inoltre, nella scelta metrica è implicito un ulteriore sottotesto, che richiama l’attenzione sull’utilizzo strumentale e reificato delle rime e delle regolarità fonico-ritmiche da parte della sloganistica pubblicitaria contemporanea, abile a sfruttare meccanismi poetico-retorici dei quali, al contempo, è denunciata qui la *vis* incantatoria.

7. Dai Settanta agli Ottanta. (e oltre?)

Gli anni Settanta sono stati un periodo di mutamenti formali e radicale ridefinizione del senso della poesia. La chiusura di *Quindici* nel 1969 appare segno di un definitivo divorzio tra sperimentalismo formale e prassi politica; con l'avvento della *New left* mutava anche il ruolo dell'intellettuale in rapporto al concetto di impegno. Contestualmente si registrò una nuova attenzione al fare poetico, una sorta di rinascita letteraria 'percepita' culminante però di fatto, dopo il '77, in un momento di proliferazione logorroica, segnata dal moltiplicarsi di riviste e antologie da un lato, di *readings* e *happenings* dall'altro. Paradigmatico di quest'ultimo aspetto fu il Festival di Castelporziano (1979): lo spontaneismo caotico e folkloristico che lo caratterizzarono era il sintomo di una crisi di identità dello scrittore in versi e della crescente pretesa da parte del pubblico di un ruolo maggiore all'interno dello spazio letterario. In parallelo, nelle innumerevoli riviste-laboratorio che tentavano di conciliare il discorso politico del Movimento con le esigenze della "creatività", i testi venivano presentati quasi sempre senza alcun apparato critico né riflessione teorica.

L'altra faccia di questo sostanziale fallimento del discorso poetico era il "corpo esposto" del poeta monologante sulla scena, con cui il pubblico poteva stabilire un contatto non mediato da nulla, "sintomo della trasformazione del fatto poetico in ricerca compensatoria di esclusività" (Alfano 2016: 23). Anche i poeti della "parola innamorata" – titolo di una famigerata antologia uscita nel fatidico 1978 – rifiutavano la critica in nome di un'ipotetica "verità del canto" come Dono, esprimendosi in termini che Alfano accosta giustamente al concetto adorniano di "gergo dell'autenticità".

Gli esordienti negli anni Ottanta (età del riflusso e dell'edonismo reganiano, ma nel cui orizzonte poetico dominava ancora un Io oracolare anti-moderno) oscillavano tra polarità diver-

se: tentazioni di “isolamento” ed “esclusione” si opponevano all’avvertita necessità di “partecipazione” e “rifondazione”. Ciò non poteva che creare ambiguità, che il critico riscontra anche nei due casi esemplari di reazione allo stato delle cose da lui analizzati. Si tratta di una rivista padovana (*Scarto minimo*, redatta da Del Bianco, Benedetti e Marchiori, 1986-1989) e di un libretto del 1984, *Beat*, raccolta di riscritture di testi da un famoso album omonimo dei King Crimson del 1982, a firma del collettivo Kryptopterus Bicirris (Frasca, Durante, Frixione, Ottonieri). Essi si differenziano dall’operazione di *Scarto minimo* (che non posso in questa sede approfondire) sotto tre aspetti: all’interesse per la poesia unicamente scritta oppongono l’apertura alle altre arti; al rifiuto delle Avanguardie, un interesse per lo sperimentalismo novecentesco; al culto dell’individualità del poeta, il gruppo collettivo anonimo. L’anonimato dei testi di *Beat*, che solo a posteriori si sono potuti identificare, testimonia di una volontà di subordinare l’ego del singolo autore alla potenza del laboratorio¹³.

A tale proposito, non si deve a mio parere rubricare il rifiuto dell’autorialità propugnato da questi autori come semplice epifenomeno della Morte dell’Autore, che Benedetti sembra interpretare quale mito autoindotto di un’autorialità novecentesca “di ritorno”, includendo in questa fenomenologia anche il revival delle regole e dei generi poetici promosso dai neometrici. La studiosa tracciava una sorta di genealogia della *contrainte*, intesa come programmazione del caso all’interno di una arbitraria e autoimposta costrizione nel procedimento artistico. Duchamp, Cage e soprattutto, per la letteratura, i membri dell’Oulipo sono presentati quali *auctores* di questo fenomeno tipicamente tardo-moderno. Ma la *contrainte*, per i nostri neometrici, non ha come per gli oulipisti una sorta di valenza purificatoria, quasi che il caso ridonasse all’operazione letteraria tutta l’innocenza del gioco infantile. Essi prendono da quell’esperienza – magari

interpretandola più alla luce del Foucault ermeneuta di Raymond Roussel (1963) che a partire dall'Oulipo e dai suoi divulgatori italiani – ciò che gli serve per intraprendere *una via di fuga dal carcere dell'Io*.

Ed è proprio in questo senso che si può iniziare a delineare il profondo valore politico del recupero del metro, che è per l'appunto, come voleva Fortini, il segno della presenza collettiva nella poesia:

Metrica è l'inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva. Se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma dell'identità psichica attraverso la ripetizione (una ripetizione che è moto nel tempo e quindi superamento di ogni successiva identificazione) l'aspettazione metrica è attesa della conferma di un'identità sociale (Fortini 1974: 309).

Certo non si vuole qui affermare che la via neometrica sia una sorta di pietra filosofale per la risoluzione di quella crisi profonda e tuttora irrisolta manifestatasi nel sistema-poesia a partire almeno dal secondo dopoguerra: una crisi che riguarda appunto proprio la dimensione collettiva della poesia stessa (cfr. Grosser 2015, più utile per il suo valore di sunto che per le conclusioni, assai discutibili).

Si potrebbe addirittura interpretare il fenomeno in chiave sintomatica. La generazione di Frasca & C. ha vissuto in pieno il periodo espansivo dell'istruzione di massa (non solo dell'Università). Dunque se questa produsse anche un esercito di poeti della domenica che premeva contro le porte della cittadella letteraria, come accreditarsi a poeta "vero"? Venuti meno i meccanismi di cooptazione propri della buona società letteraria d'un tempo, rimpadronirsi di un *savoir-faire* poetico poteva essere una via. È significativo che Frasca tocchi l'estremo della *complicatio* agli esordi: lo stupefacente *tour de force* della sestina di

sestine servì al contempo a scavare una trincea abissale tra lui e la massa dei versoliberisti-dopolavoristi e a scongiurare l'inevitabile angoscia dell'influenza nei confronti dei *poetae doctissimi* su cui si era formato. Tuttavia, qualora non si accetti una simile interpretazione psico-sociologica, si può dire che per questi poeti rimpadronirsi della tecnica sia anche una questione morale, di etica dell'arte: ogni presa di parola implica un investimento totale delle proprie risorse psichiche, tecniche, culturali, senza il quale l'atto artistico rischia di degenerare in chiacchiericcio o mistificazione *midcult*.

Alcuni splendidi paragrafi auto-riflessivi di Valduga, che imbastisce una densissima riflessione a partire dai suoi due *autores* extra-letterari, Matte Blanco e Tadeusz Kantor, riallacciano i fili e sciolgono i nodi del presente discorso:

[...] la forma è una prigione che piega il pensiero alla sua logica "antilogica" e torturante, e che mette in atto una differenziazione irrevocabile e assoluta del linguaggio (differenziazione dal suo uso razionale e utilitario, e da quella sorta di oscena confessione di massa che è il mondo d'oggi, con le sue parole in libertà): la parola diventa ineluttabile e insostituibile e si ricarica di energia semantica [...]. | | Ma la prigione della forma è insieme la più alta forma di libertà, perché è contro l'univocità del senso e contro la scissione dell'essere. La poesia è allora "conoscenza completa" perché in lei sentire e capire sono la stessa cosa (Valduga 2001: 107).

Ma la generazione di cui stiamo parlando è anche la prima a sperimentare l'impatto di una stratificazione mediale massiva e polifonica. Nei loro anni di formazione, infatti, i *media*, elettrici e non solo, saturavano ormai anche la semiosfera italiana. La televisione, ad esempio, da rituale collettivo che era agli inizi, era letteralmente *entrata nelle case*. I poeti di cui stiamo parlando, mediamente nati negli Anni Cinquanta, vivevano per la prima volta questa totale immersione mediale. La radio, la tv, il cine-

ma, i fumetti, la musica rock entrano a far parte della *bildung* personale quanto la scuola e le istituzioni culturali. In questo senso, quello neometrico fu – e ancora è nelle sue manifestazioni attuali – un tentativo di risposta, con gli strumenti della poesia, a quella esplosione, e alla conseguente nuova configurazione del “mondo”:

Ogni società, del resto, lo si sa, è una configurazione di apparenze che, per imporsi, si decanta ordine di oggetti. Il compito primo dell’intellettuale dei nostri anni è ridefinire apparenza ciò che è apparenza, e ricordare che questa configurazione, quella che ci domina e determina, non è ineluttabile. Allo scrittore, dunque, dovrebbe essere richiesta [...] un’elaborata sintassi delle apparenze in cui imbrigliare quel flusso di percezioni che meglio rappresenta la coscienza nel suo atto di porre pause, inserire scansioni e quindi, alla lettera, comprendere, disvelare. [...] Lo stile è il principio d’ordine delle apparenze, statutariamente alternativo ad ogni presunto ordine di oggetti (Frasca 1990: 145).

Il metro permetteva agli autori che lo ripresero di andare oltre il silenzio della pagina a stampa, ritrovando tutta la potenza risonante, la memorabilità e l’efficacia esecutiva che erano state “da sempre” prerogative della poesia. Infatti, proprio considerando il recupero dell’oralità che spessissimo l’opzione neometrica implica, è possibile anche cercare di reimpostare la questione dei *readings*, che nonostante la profonda crisi segnalata da Alfano, non si interrompono affatto – come sappiamo – con gli anni Ottanta. Anche in questo caso, l’ambivalenza del fenomeno si perpetua. Da un lato vi sono indubbiamente personalità che abbracciano con sempre maggiore consapevolezza il ruolo del *performer*: alla personalità di Frasca – che spicca anche per un approfondimento teorico del tutto inusuale dei problemi in questione, oltreché per l’ampiezza della sperimentazione multimediale – si può aggiungere ad esempio almeno quella di

Lello Voce, anche se non propriamente rubricabile nell'ambito del neometricismo¹⁴. Dall'altro, molta parte dei poeti ai festival vengono ancora esibiti – spesso con buona coscienza dei poeti stessi – quali corpi-feticcio, nell'illusione condivisa che la presenza reale dell'Autore basti a comunicare la poesia, a creare di per sé un contatto.

Coscienza metrica e in generale tecnica delle arti poetiche; competenza performativa e dell'*actio*; estremo approfondimento teorico e storico dei problemi disciplinari; pratica consapevole della *performance* e sperimentazione delle vie della testualità e insieme dell'oralità: questi sono i principali contenuti che i protagonisti della stagione del recupero delle forme hanno lasciato in eredità alle nuove generazioni.

Se essi siano stati raccolti in misura significativa è presto per dirlo. Molte indagini e scandagli sono ancora necessari; la via metrica apparirebbe a un primo sguardo una fra le tante percorribili da giovani poeti che si muovono sostanzialmente nel vuoto, o nel troppo pieno di una selva di proposte e possibilità, tradizioni contraddittorie e divergenti, teorie intercambiabili e mobili come il vento. Ma il sospetto che una simile testimonianza di serietà artistica – peraltro ancora incarnata in voci spiranti ed agenti nell'oggi – non sia trascorsa invano, è a mio parere più che fondato.

NOTE

¹ Ad esempio nelle riviste *Baldus*, fondata nel 1989 da Biagio Cepollaro, Lello Voce e Mariano Bains, tutte personalità legate a Frasca e al *milieu* napoletano; o nell'esperienza di riflessione collettiva del cosiddetto Gruppo '93, nato invece nell'ambiente di Milano Poesia e animato tra gli altri da Marcello Frixione, Lorenzo Durante e Tommaso Ottonieri, anch'essi sodali di Frasca.

² Mi viene spontaneo l'esempio di un Alessandro Fo, poeta uniforme generazionalmente ai già citati, che non può definirsi strettamente "neometrico" ma il

cui raffinatissimo alessandrino (passato attraverso il magistero di Ripellino) manifesta un'altissima coscienza delle questioni metriche. Si veda soltanto il saggio (cfr. Fo, Vecce, Vela 1987) su una forma – la sestina – che avrà una particolare importanza per il discorso che sto svolgendo. (Su tutt'altro piano, si potrebbe citare anche l'esperienza di un Dario Villa). Decisamente nel novero dei neometricisti “stretti” – ma vedremo presto quanto anche questo concetto sia precario – stanno invece figure come Riccardo Held, o di un più giovane Marco Berisso. Di entrambi, come di altri, scegliamo qui a malincuore di non parlare.

³ La funzione di estrema “frammentazione del respiro” ricoperta dall'*enjambement* è patente anche nello specimina fraschiano riportato più sopra.

⁴ Ecco i due versi pascoliani: “Datosi un colpo nel petto, al suo cuore drizzò la parola: | Cuore, sopporta! ben altro tu hai sopportato più cane”. Una soluzione simile è stata peraltro adottata nella recente, bellissima traduzione dell'*Eneide* di Virgilio approntata da Alessandro Fo (Nuova Universale Einaudi, 2012). Importantissima è la questione della metrica barbara in Italia, anche soltanto nelle sue riprese contemporanee, e il suo strettissimo legame con le influenti traduzioni dei classici, ma impossibile da affrontare in questa sede.

⁵ E tuttavia – a parte il riferimento al canto apparentemente semplice ma dal senso plurale – non è forse la parodia, anche laddove si ponga come più apertamente contrastante e sconsacrante, un ennesimo mezzo con cui l'autore in un senso o nell'altro “superato” resta in vita, e può essere pertanto “ereditato”?

⁶ E quanto al rimosso, nel corpo poetico che grida, gode e piange di Valduga sembrerebbe essercene ben poco: ma la questione, lo si vede subito, è complessa. Piuttosto bisognerebbe parlare, a proposito della nostra della funzione che la *joy* sprigionata nel gioco linguistico – la macchina metrica è anche una macchina desiderante, infatti, e la gabbia metrica un luogo di godimento – ha nell'innescare un processo non tanto di sublimazione quanto propriamente di sostituzione del piacere erotico (mi riferisco in questo caso a dichiarazioni della stessa Valduga).

⁷ Si noti la presenza di uno degli animali-totem di Scialoja.

⁸ Qui il virtuosismo di Valduga tocca un suo estremo nelle rime, che alternano su una base vocalica costante in -i- consonanti sorde e corrispettive sonore, p/b per le quartine e t/d per le terzine. Evidente il fonosimbolismo: l'insistenza sulle labiali e dentali richiama alcuni tra gli elementi della bocca più implicati nell'atto del mangiare.

⁹ Un modello di sestina contemporanea Frasca l'avrà trovato invece nel *Recitativo di Palinuro* di Ungaretti, del quale peraltro assimilò tutta la lezione “neobarocca” che da *Sentimento del tempo* si estende fino al “melodramma” risonante de *La terra promessa*.

¹⁰ Tale il triplice movimento del mandala buddista: dapprima celebrazione della paziente arte umana e rappresentazione del cosmo, poi affermazione in

actis della vanità di quella stessa arte e del tutto, che però in questo stesso atto trova una via di liberazione.

¹¹ Sul piano metrico, oltre a distorsioni sommamente consapevoli dell'endecasillabo e di altri versi canonici, una delle caratteristiche di Ceriani è l'uso estremo delle rima composta, spesso portata alle soglie della crittografia e del *nonsense*.

¹² Regolarità metriche anche consistenti si ravvisano, oltre che nella sezione iniziale della raccolta, nelle traduzioni-riscritture che chiudono il libro, tra le quali si segnala quella da Góngora, dallo spagnolo al napoletano: operazione che lo accomuna al sodale e conterraneo Frasca.

¹³ Il richiamarsi proprio ai King Crimson – complesso che si stacca in modo incommensurabile sul panorama dell'*hard* e *progressive rock* per competenza tecnica e sapienza compositiva – è implicita rivendicazione di un'etica del fare artistico che non si ponga però programmaticamente al di fuori dei nuovi linguaggi, anche quelli dell'industria culturale.

¹⁴ Ma la stessa Valduga ha messo in atto già a partire dai suoi esordi una prassi esecutiva di notevole impatto, in cui la voce e il "corpo esposto" dell'istanza recitante sembrano fare tutt'uno con la forma del testo poetico. Valduga non ha mai nascosto, del resto, i suoi interessi teatrali approfonditi a un livello tutt'altro che dilettantesco; alcuni dei suoi componimenti, ad esempio *Donna di dolori* e *Corsia degli incurabili*, appaiono pensati e apertamente strutturati come partiture teatrali per voce sola (si leggono ora in Valduga 1998). L'importanza di questo aspetto non può essere esagerata: esso anzi "stinge" su tutta la produzione della poetessa, spingendo addirittura a leggere anche la raccolta d'esordio come una sorta di lungo monologo mascherato, non privo di elementi narrativi (una simile interpretazione può appoggiarsi, fra l'altro, ai più o meno occulti legami intertestuali che si instaurano tra i vari testi).

BIBLIOGRAFIA CITATA

Agamben, Giorgio; Deleuze, Gilles (2006), *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet.

Alfano, Giancarlo (2016), "Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta", *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, eds Beatrice Manetti; Sabrina Stoppa; Davide Dalmas; Stefano Giovannuzzi. Genova, S. Marco dei Giustiniani: 15-34.

- Bàino, Mariano (1994), *Ônne' e terra: terra con onde. Poesie 1988-89*, prefazione di Clelia Martignoni, Napoli, Pironti.
- (2017), *Prova d'inchostro e altri sonetti*, Torino, Aragno.
- Benedetti, Carla (1991), *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli.
- Bondi, Fabrizio (2017), "Una mai sopita brace. Il barocco attraverso i *Cancelli*", 60. *Confermo volere. Per Gabriele Frasca*, eds. Giancarlo Alfano; Andrea Cortellessa et al. Roma, Sossella; 164-68.
- Cacciatore, Edoardo (2003), *Tutte le poesie*, ed. con presentazione di Giorgio Patrizi, Lecce, Manni.
- Ceriani, Marco (2014), *Gianmorte violinista*, con un saggio di Rodolfo Zucco, Azzate, Stampa.
- Cortellessa, Andrea (2006), *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 ad oggi*, Roma, Fazi editore.
- Dal Bianco, Stefano (1988), "Materiali di una nuova lirica", *Scarto minimo*, 3: 31-37.
- Fo, Alessandro; Vecce, Carlo; Vela, Claudio (1987), *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro.
- Fortini, Franco (1974), "Metrica e libertà", *Nuovi saggi italiani*, Bari, Di Donato: 301-14.
- Frasca, Gabriele (1984), *Rame*, Milano, Corpo 10.
- (1990), "Schiuma", *Gruppo'93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, ed. Filippo Bettini; Francesco Muzzioli. Lecce, Manni: 143-145
- (2001), "Le forme fluide", *Moderna*, 3/2: 35-63.
- (2013), *Rimi*, Torino, Einaudi.
- (2016), *Lame. Rame + Lime. Seguite da Quarantena e Versi Rispersi*, postfazioni di Giancarlo Alfano; Riccardo Donati, Roma, L'Orma editore.
- Frixione, Marcello (1991), *Diottrie*, Lecce, Manni.
- Fusco, Florinda (2003), *Compositio illimitata e ricerca del Livre*, in Edoardo Cacciatore, *Tutte le poesie*, Lecce, Manni: 639-654.
- Getto, Giovanni; Sanguineti, Edoardo (1980), *Il sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento*, Milano, Mursia.

- Giammei, Alessandro (2014), *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponomi, topoi, cronotopi*, Roma, edizioni del Verri.
- Giovannetti, Paolo (2017a), *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci.
- (2017b), "Dati metrici per *Quarantena*", 60. *Confermo volere. Per Gabriele Frasca*, eds. Giancarlo Alfano; Andrea Cortellessa et al. Roma, Sossella: 58-63.
- Guglielminetti, Marziano (1990), "Manierismo e/o Barocco?", *Storia della civiltà letteraria italiana*, ed. Giorgio Bàrberi Squarotti. Torino, UTET, Vol.3: 1-37.
- Hocke, Gustav René (1965), *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Milano, il Saggiatore.
- Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism, or: The Cultural Logic of the Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Landolfi, Tommaso (1971), *Breve canzoniere*, Firenze, Vallecchi.
- Loreto, Antonio, (2016), "Il sonetto dopo la lirica: parodie (falsità, promesse, allegorie)", *Between*, 6/12:1-30.
- Lytotard, Jean François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions du Minuit.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1991), *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi.
- (2000), "Un aspetto della metrica di Fortini", *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri: 318-324.
- Mesa, Giuliano (1996), "Il verso libero e il verso necessario. Sulle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea", *Baldus*, 5: 40-46
- Nove, Aldo (2003), *Fuoco su Babilonia. Poesie 1984-1996*, introduzione di E. Pagliarani, ed. Gemma Gaetani, postfazione di Elio Pagliarani, Milano, Crocetti.
- Ottolieri, Tommaso (2002), *Contatto*, Napoli, Cronopio.
- Raboni, Giovanni (1988), *Quare tristis*, Milano, Mondadori.
- Scialoja, Toti (1983), *Scarse serpi*, Parma, Guanda.
- (1988), "A lezione da Toti Scialoja", *Poesia*, I, 3: 7-14.

- (2002), *Poesie 1961-1998*, prefazione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano.
- Spatola, Adriano (1978), *Verso la poesia totale*, Milano, Paravia.
- Valduga, Patrizia (1985), *La tentazione*, Milano, Crocetti.
- (1989), *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi.
- (1998), *Prima antologia*, Torino, Einaudi.
- (2001), “Per una definizione di poesia”, *Quartine. Seconda centuria*, Einaudi, Torino: 105-07.
- Villalta, Gianmario (1999), *Il Galateo in bosco*, in Andrea Zanzotto, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori: 1574-79.

ROCCO CORONATO

*Sublime shakespeariano e sublimazione freudiana
nell'Otello di Verdi e Boito*

1. *"Inconsci del loro proprio Io"*

Secondo Massimo Mila, l'*Otello* verdiano (1887) si distingue dalla "psicologia sommaria del teatro dei burattini" di molto melodramma e offre una "esplorazione dell'inconscio" (Mila 1980: 234). Il librettista Arrigo Boito, abile quanto fin troppo disinvolto scorciatore di opere letterarie, scarnifica la trama in poche azioni inequivoche assegnando importanza fondamentale ai personaggi, defalcati di numero e trasformati in tipi assoluti mediante un "profondo svisceramento dei caratteri" (Hepokoski 1990: 32, 33). L'*Otello* di Verdi e Boito si smarca dalle letture etniche ancora imperanti ed è piuttosto un uomo la cui "savagery" è quella propria di ciascuno posto in quelle circostanze (Parakilas 1997: 375-76)¹. Questo *Otello* è a sua volta costretto tra due tipi assoluti, il Male e il Bene, Iago e Desdemona. Verdi adotta un linguaggio edipico per descrivere come Shakespeare abbia creato simili tipi contrapposti: "Può darsi che egli, il Papà, si sia trovato con qualche Falstaff, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Iago, e mai e poi mai degli angiolini come Cordelia, Imogene, Desdemona ecc. ecc., eppure sono tanto veri!" (Eösze 1974: 20)². Già Schlegel

rimarcava la purezza angelica di Desdemona, “vittima senza macchia”, “dolce, umile, semplice e così innocente, che non può nemmeno concepir l’idea dell’infedeltà” (Schlegel 1869: 5). Secondo Verdi, “Desdemona non è una donna, è un tipo! È il tipo della bontà, della rassegnazione, del sacrificio! Sono esseri nati per gli altri, inconsci del loro proprio Io!” (Abbiati 1959: 331-32). All’idealizzazione di Desdemona si contrappone uno Iago consciamente diabolico (Kimbell 1991: 608): già in Schlegel Iago è “nero infin nel fondo dell’anima” (Schlegel 1869: 4). “Questo *Jago*”, sottolinea Verdi, “è Shakespeare, è l’umanità, cioè una parte dell’umanità, il brutto” (Verdi 1913: 693-94). Come ben osserva Zanon (2007: 953, 955), tramite l’allusione Boito “rende carico ciò che in Shakespeare è esibito” e “forza con decisione gli schemi dualistici”, in particolare quello fra Iago e Otello.

A questi tipi assoluti corrispondono frasi sensibilmente scorciate rispetto all’originale shakespeariano. Per Verdi il compito più gravoso è quello di condensare la sublimità shakespeariana in “dialoghi spicci” (Abbiati 1959: 92). Tutti i libretti, ovviamente, e soprattutto quelli con fonte letteraria, implicano immane condensazione (Aycok 1972: 590). Per Lavagetto essi “si sottraggono a ogni valutazione puramente letteraria”, e la loro bellezza dipende dalla musicabilità; in particolare la *fabula* dei libretti verdiani pare spesso “scorciata, procede a strappi e in modo tutt’altro che lineare” (Lavagetto 1979: 29-30, 34-35). I libretti ottocenteschi persero importanza come genere letterario anche a causa delle loro trame irreali e della zavorra del loro linguaggio antiquato (Della Seta 2004: 69). Il nesso fra condensazione e linguaggio antiquato è lampante in Boito. Anche se Shakespeare gli servì per “risollevar il libretto a dignità d’arte” (Fabio 2004: 68), la sua lugubre tessitura si accompagna a un lessico formale ed arcaico pieno di parole obsolete, perfino inventate (Della Seta 2004: 86-87). Il Boito dell’*Otello* è “il garante della lettura in chiave di morbosità, di ossessione, di delitto”

che cade in un vecchio *tic* scapigliato, il “compiacimento linguistico” (Casini 1981: 354). Boito distorce Shakespeare semplificando troppo le motivazioni di Iago e rimpiazzando lo stile shakespeareano con le proprie idiosincrasie retoriche (Ashbrook 1994: 198), con un linguaggio poetico spesso afflitto dal suo gusto per oscuri polisillabi (Fisher 2005: 23).

Ovviamente non è sempre dato capire quali scorciamenti dell'*Othello* siano dovuti al metro, alla musica, alle voci o al caso³. Mi soffermerò su condensazioni estese e concordi del testo che svelano la pratica boitiana di elidere il corpo, il visibile, il figurato, a favore dello spirito, dell'astratto, dell'aforisma, condensazioni misurate anche in rapporto alle traduzioni di Rusconi (1838), Carcano (1852), Maffei (1869), contrassegnate rispettivamente con R, C e M⁴. Sebbene fosse un intellettuale cosmopolita, Boito con l'inglese si barcamenava. Le edizioni originali di Shakespeare che possedeva non sono annotate (D'Angelo, Riva 2004: 67). Di fatto Boito si appoggiò spesso anche alla traduzione francese di François-Victor Hugo, *La Tragédie d'Othello, le More de Venise*, contenuta nel quinto volume “*Les jaloux*” delle *Œuvres complètes de W. Shakespeare* (1860, citazioni contrassegnate con H)⁵. A fronte della traduzione di Hugo, fedele all'originale anche nei suoi tratti più osceni e violenti, le traduzioni italiane annacquano il sesso con vaghe parafrasi. A questo decoro ottocentesco ancora si attiene Boito, ma il fenomeno è più esteso: Boito traduce quasi tutte le immagini fisiche e concrete dell'originale in astrazioni pregne di un linguaggio antiquato e aforistico. Quasi l'esatto contrario del processo primario di spostamento e condensazione del sogno secondo Freud, di quelle “sostituzioni di una determinata rappresentazione con un'altra, in qualche modo contigua ad essa da un punto di vista associativo”, mediante cui “un'espressione incolore e astratta del pensiero onirico viene scambiata con un'altra, plastica e concreta”, dato che, “per il sogno, ciò che è plastico è

raffigurabile" (Freud 1967: 312, 313). Per Boito pare vero il contrario: è raffigurabile ciò che non è figurato bensì sublimato in un linguaggio astratto e aulico, volutamente reso vecchio.

La categoria della sublimazione è stata spesso invocata, soprattutto nella critica shakespeariana più recente, a proposito di quasi tutti i personaggi di *Othello*. La trasformazione di Otello da simbolo del selvaggio a simbolo universale dell'uomo occidentale diviene così una sublimazione della razza nella critica e nelle rappresentazioni teatrali a partire dagli inizi del Novecento (Cohen 2011: 163-79). La mascolinità militante di Iago e il suo virulento disprezzo per le donne sono lette da alcuni come sublimazione della sua latente omosessualità verso Otello, secondo una tradizione che a teatro risale già all'influsso delle teorie di Ernest Jones sullo Iago di Laurence Olivier nel 1938 all'Old Vic, come osserva Neill (Shakespeare 2009)⁶, anche se alcuni propendono per semplice misoginia (Smith 1991: 62-63). L'uso della retorica da parte di Iago viene visto in coesistenza con l'arte della guerra, secondo un dettato di Machiavelli, entrambi sublimazioni dell'istinto di aggressione (Jacobsen 2009: 497-529). La sublimazione viene invocata pure per la scelta che Desdemona con i suoi occhi compie del viso tanto detestato da Iago e Roderigo (Berry 1990: 315-33). Pure Cassio a suo modo sublima in maniera cortese il desiderio che prova per la moglie del suo generale (Green MacDonald 2016: 211). Qui considero se la sublimazione, o meglio il suo fallimento, può descrivere almeno in parte la riscrittura boitiana.

La *Sublimierung* compare di frequente in Freud, a volte relegata a un concetto oscuro della metapsicologia, altre come un sinonimo della capacità, anche artistica, di creare (Mijolla-Mellor 2009: 2-3), tant'è che Laplanche e Pontalis vedono nella sua mancata sistematizzazione una delle lacune principali del pensiero psicoanalitico (Laplanche e Pontalis 1993: 621). La sublimazione è il quarto dei destini [*Tribschicksale*] in cui può incorrere

una pulsione, oltre alla trasformazione nel contrario, al volgersi sulla persona stessa del soggetto e alla rimozione (Freud 1976: 22). Si tratta di un'attività che, tramite un processo di tipo superiore rispetto a quella originaria, devia una pulsione dalla sua meta naturale e la trasforma in un appagamento indiretto che è riconosciuto socialmente, tant'è che Freud l'associa spesso all'arte. Essa dimostra la plasticità delle pulsioni, con quell'attitudine allo spostamento (*Wendung*) come esatto contro-motivo della "repressione" (*Unterdrückung*) tipica della rimozione (Di-di-Huberman 2017: 9). In virtù di queste capacità plastiche la sublimazione assomiglia sia alle attività oniriche di spostamento e condensazione determinate dalla censura della resistenza, sia alle fantasie paranoide, la cui costruzione pure "avviene per fusione e deformazione" (Freud 1968: 62). Nella metapsicologia freudiana la sublimazione diventa una tappa nel processo di trasformazione della libido: a una prima fase in cui l'Es è il grande serbatoio della libido, segue la fase del narcisismo, in cui l'Io, rafforzatosi, "cerca di impadronirsi di questa libido oggettuale" ponendo se stesso come "oggetto d'amore": questa "trasformazione [...] della libido oggettuale in libido narcisistica, implica ovviamente una rinuncia alle mete sessuali, una desessualizzazione, e quindi una specie di sublimazione"; frutto della sublimazione, che convoglia altrove questa "energia spostabile, di per sé indifferenziata", è un'energia presente sia nell'Io che nell'Es, "Eros desessualizzato" (Freud 1986: 493, 506).

2. L'"incubo blando" dell'eros

2.1. La condensazione e l'inizio della sublimazione (Primo Atto)

Il Primo Atto dell'*Otello*, oltre che dalla rimozione del consimile shakespeariano, e quindi della figura paterna di Brabanzio, è segnato da una rapida condensazione delle scene tesa a delineare subito i caratteri, in particolare l'eroe Otello. Rispetto

alla classificazione platonica dei tipi di amante presente nella *Repubblica* (Platone 2015: 485d), Otello, più che il filosofo, amante della sapienza, o l'*erotikos*, amante della sessualità, ricorda la seconda figura, il *philotimos*, il quale convoglia i suoi desideri verso le mete dell'onore, della vittoria e del potere. La lunga scena di attesa di Otello in Shakespeare⁷ (S II.1) diventa il rapido frammentato coro iniziale (1.1, *Una vela! Una vela!*) che introduce al potente squillo dell'*Esultate*. Rispetto allo scarno annuncio shakespeariano ("The desperate tempest hath so bang'd the Turks, / That their designment halts", S II.1.21-22), che il più immaginifico dei traduttori, Carcano, rende come "la spietata / Procetta i Turchi martellò si forte / Che ristan dall'impresa" (C 295) e il più quieto Rusconi come "la tempesta infuriando subissò i Turchi, i cui disegni sono annientati" (R 362), l'*Esultate* (1.2) è una perorazione eroica e roboante della meta raggiunta ("l'orgoglio musulmano sepolto è in mar; nostra e del cielo è gloria"), cui fa da eco il Coro ("Stermino, dispersi, distrutti, / Sepolti nell'orrido / Tumulto piombar").

Fin da subito Boito trasforma le immagini figurate shakespeariane in espressioni astratte, edulcorate di ogni sessualità o fisicità. Anche il dialogo fra Iago e Roderigo (1.3, *Roderigo, ebbene che pensi?*), che condensa quello contenuto in tre scene (S I.1, I.3, II.1), di tutto il passo shakespeariano in cui viene enunciata la differenza etnica fra la "super-subtle Venetian" e l'"erring barbarian" (S I.3.353-54) su cui Iago farà leva, offre solo un'astrazione generica, basata sulla natura debole delle donne e sulla conclamata potenza infernale di Iago: "Se un fragil voto / Di femmina non è tropp'arduo nodo / Pel genio mio né per l'inferno, giuro / Che quella donna sarà tua". E laddove lo Iago shakespeariano invita Roderigo ad attendere la gestazione del tempo ("in the womb of time" S I.3.690), immagine ostetrica resa dai traduttori o fedelmente ("la matrice du temps", H 161) o con un eufemismo poetico quale il grembo (M 47 e C 295) o il

seno (R 359); il secondo invece riassume pudicamente: “aspetta / L’opra del tempo”. Anche la falsa spiegazione della lite successiva (1.8) omette il riferimento all’intimità coniugale (“in terms like bride and groom / Devesting them for bed” S II.3.173-74), annacquandola in un più generico “cortesi amici, dianzi, e giocondi”, a differenza dei traduttori (“affectueux comme des fiancés se déshabillant pour le lit”, H 190; “come una coppia di sposi novelli / Che si dispogli per andarne a letto”, M 82).

L’Otello che sublima il suo desiderio prefiggendosi la distruzione dei Turchi, una volta sulla terraferma si scopre incapace di dominare la passione. Altro indice della condensazione boitiana è il suo amore per le iperboli, soprattutto in bocca a Otello: Boito spesso riprende quelle originali e talvolta ne crea di nuove. Una caratterizzazione risoluta contraddistingue l’*Abbasso le spade* (1.8) con cui Otello interrompe la lite notturna fra Cassio e Montano: un empito iperbolico segna l’esclamazione di Otello “pel cielo / Già il sangue mio ribolle. Ah! L’ira volge / L’angelo nostro tutelare in fuga!” (“by heaven, / My blood begins my safer guides to rule, / And passion, having my best judgment collied, / Assays to lead the way”, S II.3.197-98; “il mio sangue comincia infine ad accendersi, e lo sdegno che mi invade fa tacer la ragione”, R 382).

La Desdemona boitiana è un tipo, altrettanto assoluto, del Bene, una sorta di *puera aeterna*, meno una sposa in attesa della prima notte che una fanciulla innocente, “[l]a mia dolce Desdemona anch’essa / Per voi distolta da’ suoi sogni”. La sua presenza induce Boito a far resuscitare brevemente il linguaggio figurato della passione nel celebre duetto d’amore *Già nella notte densa* (1.9), dove sono ripresi alcuni versi dal soppresso primo atto veneziano e da 2.1. Ritorna qui il linguaggio corporeo e figurato della libido sublimata: Desdemona rievoca con accenni lirici al corpo il racconto di Otello nel Primo Atto soppresso (“Quanti tormenti, / Quanti mesti sospiri e quanta spe-

me / Ci condusse ai soavi abbracciamenti! Oh! Com'è dolce il mormorare insieme: te ne rammenti!") e riassume le sofferenze passate dello sposo con immagini fisiche e geografiche, i "fulgidi deserti", le "arse arene" (S I.3.138-39; "antri foschi, deserti immensi", R 350), gli "spasimi sofferti / E le catene e dello schiavo il duol". Anche Otello riesuma un elenco di metonimie marziali che sublimano figurativamente la sua gloria passata: "Pingea dell'armi il fremito, la pugna / E il vol gagliardo alla breccia mortal, / L'assalto, orribil edera, coll'ugna / Al baluardo e il sibilante stral" ("Mi chiedea, delle pugne e degli assedi, / Delle vicende che sostenni", M 34). La reazione empatica di Desdemona al racconto espande il testo shakespeariano in un tripudio di sospiri, baci e gemiti sulla scorta del semplice "She gave me for my pains a world of sighs" (S I.3.158): "Ingentilia di lagrime la storia / Il tuo bel viso e il labbro di sospir; / Scendean sulle mie tenebre la gloria, / Il paradiso e gli astri a benedir" ("These things to hear / Would Desdemona seriously incline", S I.3.144-45); "Ad ascoltarmi / Tutta seria Desdemona piegava / La bella faccia", M 34). Il culmine lirico ed eroico del sublime si salda a un desiderio e fantasia di morte aggravato rispetto a Shakespeare, dove Otello afferma che se morisse ora, la morte lo coglierebbe "most happy" (S II.1.191), Boito, forse seguendo la modificazione di Maffei ("Oh l'ora ultima questa / Fosse della mia vita! avrei, morendo, / Gustato il sommo dei diletti", M 63). Una volta raggiunto il culmine della sublimazione nel coito finora solo simbolico con la moglie, questo Otello desidera la sua stessa morte: "Venga la morte e mi colga nell'estasi / Di questo amplesso / Il momento supremo!". Questo desiderio di morte Boito e Verdi evocano anche collegando in un *leitmotiv* wagneriano (Aycok 1972: 596) a 1.9 il tema del bacio, enunciato nel testo shakespeariano solo alla conclusione della tragedia.

Nel Primo Atto i tipi assoluti di Otello l'eroe e Desdemona l'innocente e casta ancora convogliano il loro desiderio in immagini chiare e simboliche, portate all'iperbole (Otello) e al

lirismo astratto (Desdemona). Nel Secondo Atto inizia l'avvelenamento di Otello per mano di Iago, pure lui sublimato rispetto a quello osceno e vitale di Shakespeare.

2.2. *La creazione del dubbio (Secondo Atto)*

Non solo la certezza eroica di Otello e romantica di Desdemona, ma anche il lavoro irregolare del dubbio viene istillato tramite l'accentuazione assoluta dei caratteri. Lo Iago boitiano, che condivide con il suo padrone l'amore per le iperboli, si riconosce quale incarnazione assoluta di un'entità metafisica, nel suo caso il Male. Il metodo boitiano rimane l'astrazione, quasi ai confini della rarefazione in puro concetto. Nel dialogo con Cassio (2.1, *Non ti crucciar*) Iago omette il paragone figurato fra la fama e la ferita (S II.3.260-61) e lo sostituisce per metonimia con i simboli fatui e cavallereschi della fama: "Non ti crucciar. Se credi a me, tra poco / Farai ritorno ai folleggianti amori / Di Monna Bianca, altiero capitano, / Coll'elsa d'oro e col balteo fregiato". Pure Iago usa l'iperbole e l'astrazione: mentre Boito conserva l'immagine di Desdemona come signora di Otello (S III.1.307-08) con "Tu dei saper che Desdemona è il Duce / Del nostro Duce", seguita da un'aggiunta iperbolica e assoluta ("sol per essa ei vive"), la conclusione è una sintesi così ampia da parere quasi indipendente dal testo originale: "Pregala tu, quell'anima cortese / Per te interceda e il tuo perdono è certo".

Sempre a una caratterizzazione assoluta rispondono anche le rare aggiunte di Boito al testo shakespeariano, a proposito tanto di Iago quanto di Desdemona. Il dubbio non nasce più, come in Shakespeare, dalla paziente opera di tessitura verbale e scenica condotta da Iago, ma dallo scontro di due assoluti: Iago, essendo incarnazione perfetta del Male, riuscirà a deturpare la contrapposta incarnazione assoluta del Bene, Desdemona. L'accentuazione si coglie anche nell'aggiunta più celebre, il Credo di Iago (2.12, Aycock 1972: 601)⁸, di scarso successo presso la

critica, che vi ha scorto un versificare inutilmente elaborato e oscuro di idee ovvie e banali dal tono dannunziano (Weaver 1990: 130). Boito però avvertiva particolarmente l'esigenza di comporre questo *Credo*, come spiegò in una lettera a Verdi: "io le proposi di fare una specie di Credo scellerato e ho tentato di scriverlo in un metro rotto e non simetrico"; significativa la risposta di Verdi, che vi coglie una fedeltà allo spirito della tragedia: "Bellissimo questo credo: potentissimo e shakespeariano in tutto e per tutto" (rispettivamente, lettera di Boito del 26 aprile 1884 e di Verdi del 3 maggio 1884, in Medici, Conati 1978: 74-75). Un analogo passaggio a un'aggettivazione e un immaginario di iperbolica chiarezza concerne il tipo opposto, Desdemona, la cui visione angelicata e madonnescas traspare in due aggiunte: il coro *Dove guardi splendono* (2.14), e l'*Ave Maria* (4.20), con esplicita comparazione alla Madonna (Parakilas 1997: 387).

Questi tipi contrapposti si colgono anche nella più ampia condensazione dell'opera, 2.13 (*Ciò m'accora*), accorciamento della lunghissima *temptation scene*. Quando la profondità psicologica non è strettamente riducibile al carattere, quando cioè non può essere resa con un personaggio tipizzato e assoluto ma invece insiste sul non detto, sull'ambiguità, sull'equivoco, Boito la condensa mediante frasi vuote e astratte che omettono l'ambiguità del testo shakespeariano ad esempio sul tema dell'onestà e delle apparenze (S III.3.126-30) o rende, diversamente dai traduttori, la difesa da parte di Iago dell'intimità del suo cuore (S III.3.167-68) con un'immagine più eterea ("S'anco teneste in mano tutta / L'anima mia / Nol sapreste"). Le disquisizioni di Iago sul buon nome, e quelle di Otello che riconosce all'alfiere l'onestà, vengono parimenti sintetizzate con linguaggio antiquato: "Dunque senza velami / T'esprimi, e senza ambagi. / T'esca fuor dalla gola / Il tuo più rio pensiero colla più / Ria parola". Anche le immagini corporee usate da Otel-

lo per descrivere il mostro nei pensieri di Iago, troppo orribile per essere mostrato, e il volto dell'alfiere reso quasi grottesco da quest'idea nascosta nel suo cervello (S III.3.111-12, 117-19), che i traduttori rendono con vigore variabile, da Rusconi ("ti vidi poscia aggrottare le ciglia, e concentrarti in te come se un orrendo sospetto ti avesse attraversato il cervello", R 398) al più icastico Maffei ("E stringere, arruffare i soporacigli / Io ti vidi così, come cercassi / D'imprigionar qualche bieco pensiero / Nel capo tuo", M 106), vengono invece resi da Boito con il più semplice "Nomini / Cassio e allora / Tu corrughi la fronte" o con l'antiquato "nel chiostro / Dell'anima ricetti qualche / Terribil mostro". Iago pare qui più sfuggente e al contempo più nascosto nell'aulicità ricercata del detto, ad esempio quando il semplice "[b]ut for a satisfaction of my thought, / No further arm" (S III.3.99-100), reso come "pour la satisfaction de ma pensée; je n'y mets pas plus de malice" (H 209) o "È solo per un pensiero / Che m'è caro appagar, non già per altra / Mira" (M 106), diventa in Boito "Il mio pensiero è vago d'ubbie, / Non di malizia". Anche "la gelosia, / Mostro dagli occhi verdi, che dilleggia / Quel pasto onde si nudre" (M 111), si trasforma in un mostro mitologico (sulla probabile orma di "had I as many mouths as Hydra", S II.3.297, detto da Cassio a proposito però della fama perduta), ripieno di aggettivazioni lugubri e terribili, "un'idra fosca, livida, cieca, / Col suo veleno / Sé stessa attosca", cui Boito aggiunge un'immagine decadente: "vivida piaga / Le squarcia il seno".

La tipizzazione assoluta del testo shakespeariano s'accompagna infatti a un'aggettivazione patetica ed iperbolica e un immaginario decadente. Sempre in 2.13 Boito condensa le lunghe argomentazioni shakespeariane sulla gelosia e sul sospetto in un aforisma ("il vano / Sospettar nulla giova"). E la leva di cui lo Iago shakespeariano soprattutto si avvale, ovvero l'incapacità dello straniero Otello di comprendere le usanze venezia-

ne, si riassume in altri vacui aforismi sull'inganno, soprattutto quello ordito dalle donne ("soventi le oneste e ben create / Coscienze non vedono la frode"; "un detto può ricondur la fede, può affermare il sospetto"). Iago si trasforma in un reticente cortigiano dall'eloquio ricercato e sfuggente⁹, a fronte dell'ampia varietà di registri, dal cortese al grottesco all'osceno, del personaggio shakespeariano.

Questo nesso tra tipizzazione assoluta e astrazione iperbolica riguarda anche il carattere contrapposto a Iago, Desdemona. Una Desdemona romantica e palpitante di pietà per Cassio appare nella richiesta che muove a Otello in *D'un uomo che geme sotto il tuo disdegno* (2.15). Mentre la Desdemona originale è consapevole del suo influsso sul marito, quella di Boito si profonde in un empito di pietà lacrimevole: "il suo dolor che in me s'infonde / Tanto è verace che di grazia è degno". Analoga accelerazione motiva il brano successivo, *Se inconscia contro te, sposo* (2.16). Boito sposta qui l'"ignorant sin" (S IV.1.72) che in Shakespeare compare quando Otello è già certo della colpa di Desdemona ("Quel péché ai-je commis à mon insu?", H 264; "qual delitto, ignorando, commisi?", C 319). A Desdemona vengono aggiunti versi improntati ad infantile sottomissione: "La tua fanciulla io sono umile e mansueta". Aforismi astratti e detti proverbiali segnano pure *Tu?! indietro! Fuggi!!* (2.18) dove permane il tema shakespeariano dell'ignoranza felice, ma forse perché espressa già nell'originale in forma aforistica. Quest'accelerazione prepara *Ora e per sempre addio* (2.19). L'insolita fedeltà quasi letterale al testo shakespeariano induce a pensare che Boito ricerca così ardentemente l'iperbole che quando la trova nell'originale la conserva e spesso l'aggrava.

L'astrazione e l'iperbole s'accompagnano all'altra componente della sublimazione boitiana, la censura della sessualità. Alla richiesta di Otello di vedere i due amanti insieme, mentre lo Iago originale replica con immagini di animalesca osceni-

tà, Boito ricorre al consueto aforisma generale: “se guida è la ragione al vero, una sì forte congettura riserbo che per poco alla certezza vi congiunge”. Analoga sublimazione del corpo riguarda la prova addotta da Iago, il falso sogno di Cassio (*Era la notte*, 2.21): Boito omette i tratti più fisici e sensuali e muta Cassio in un amante appassionato sottolineando la componente lirica. Laddove lo Iago originale riferisce la violenza fisica con cui Cassio l'avrebbe baciato strappando baci dalle radici, circondandolo poi con la gamba e sospirando con evidente imitazione dell'atto sessuale (S III.3.426-30), Boito risolve il sogno in un'immagine rarefatta, quasi neoplatonica (“Seguì più vago l'incubo blando; / Con molle angoscia / L'interna imago quasi baciando”). La conclusione violenta di Otello in 2.22 (*Oh! Mostruosa colpa!*) e *Sì, pel ciel marmoreo giuro* (2.23) replica abbastanza fedelmente l'originale, già di suo scolpito nelle iperboli.

2.3. Il ritorno dell'Eros (Terzo e Quarto Atto)

La resa assoluta dei tipi continua nel Terzo Atto, segnato dallo scontro: Desdemona si trasfigura sempre più in essere purissimo e infantile, e Otello in una creatura preda delle sue passioni, che rifuggono alla sublimazione. Nel loro secondo duetto, *Dio ti giocondi* (3.3), Boito unisce due scene differenti (3.4 e 4.2) e pospone un passo che diventa il successivo monologo *Dio mi potevi scagliar*. In Shakespeare, Otello chiede la mano alla sposa e ne osserva il calore umido, segno di generosità sessuale. Boito rende invece il passo con immagini rarefatte, quasi petrarchesche: “caldo mador [...] irrorà la morbida beltà” della mano, divenuta “eburnea”. Versi lacrimevoli inneggianti alla purezza assoluta di Desdemona segnano anche la reazione di Desdemona all'incalzare di Otello in *Esterrefatta fisso* (3.4): “io prego il ciel per te con questo pianto, / Per te con queste stille cocenti aspergo il suol. / Guarda le prime lagrime, che da me spreme

il duol". Desdemona è trasfigurata in una creatura angelica cui è impossibile peccare, e lo stesso Otello ne ammira estasiato la bellezza. Un'altra espansione boitiana che magnifica questo contrasto è la risposta di lei in 3.14 (*A terra!*) allo schiaffo del marito. Laddove Shakespeare le fa semplicemente dire di non essersi meritata questo ("I have not deserved this", S IV.1.241), la Desdemona boitiana espande la battuta in un tripudio decadente di sofferenza: "A terra!...sì...nel livido / Fango...per-cossa...io giaccio... / Piango... m'agghiaccia il brivido / Dell'anima che muor". La caratterizzazione rassegnata e passiva di Desdemona ritorna anche nella celebre canzone del salice (4.18, *Mia madre aveva*): Boito scelse qui una ballata inglese anonima, cantata perlopiù da un uomo, che compariva in nota nella traduzione di Hugo come presunta fonte shakespeariana (Fairtile 1996).

Il Terzo Atto, quello dello scontro fra tipi, disvela i due moti boitiani dell'astrazione e dell'iperbole. Otello è di nuovo un essere carnale e irascibile, e non sarà forse casuale che questo rimpatrio imperioso della libido coincida con l'elisione boitiana delle figure genitoriali già notata con l'omissione di Brabanzio dal cast. La richiesta del fazzoletto omette infatti i riferimenti esotici alla donna d'Egitto che lo donò alla madre di Otello perché mantenesse legato a sé il marito: "Una possente maga ne ordia lo stame arcano. / Ivi è riposta l'alta malia d'un talismano". Non è improprio citare qui la revisione lacaniana della sublimazione freudiana. Lacan dapprima propone, in *Complessi familiari nella formazione dell'individuo*, una versione edipica della sublimazione: come osserva Recalcati, "l'interdetto paterno impedendo la soddisfazione della tendenza incestuosa della pulsione sessuale, obbliga il soddisfacimento a un suo differimento, a un 'giro più lungo', ad abbandonare l'oggetto più prossimo (il corpo della madre)". Nel Libro VII del Seminario, tuttavia, Lacan ridimensiona l'equivalenza tra Padre e sublimazione e propone quest'ultima come "il passaggio dal primato

dell'Ideale [...] al primato del reale, al 'peso del reale' come fondativo di un'altra etica del soggetto" (Recalcati 2007: 4, 8), una sublimazione che porta, tramite elevazione e purificazione, non più all'oggetto ma alla *Chose* stessa, quella posta al di là di tutti gli oggetti materiali e psichici.

Quella *Chose* torna a essere inattingibile per l'*Otello* boitiano, privo di genitori, e schiavo dell'Eros che aveva stornato sulle armi e sul matrimonio. Boito esplicita così il tratto dell'epilessia facendo Otello presago del prossimo attacco: "l'ambascia del mio morbo m'assale". Sappiamo che quando il testo shakespeariano è parossistico, Boito vi resta fedele: conserva infatti il *refrain* melodrammatico "Il fazzoletto". Ne è prova anche il monologo esteso di Otello, *Dio! Mi potevi scagliar* (3.5). Mediante l'abituale censura delle immagini più corporee, oscene o animalesche, Boito evita la metafora vile della cisterna piena di sozzi rospi (S IV.1.63) e con radicalità muta Otello in un martire cristianizzato: "E avrei portato la croce crudel / D'angoscie e d'onte / Con calma fronte / E rassegnato al voler del ciel". In *Othello* l'ansia collegata al letto nuziale, il luogo stesso della sessualità, diventa l'oggetto principale di paura e repulsione razziale (Neill 1989). In Boito l'immagine, addotta da Iago, del letto contaminato diventa una più prudente immagine religiosa: "Val meglio soffocarla, / Là nel suo letto, là, dove ha peccato".

Il Terzo Atto segna da un lato il ritorno, in Otello, della passione che la sublimazione in obiettivi socialmente riconosciuti (guerre e matrimonio) aveva stornato, e in Desdemona l'opposta sublimazione dell'Eros in un ideale ascetico di innocenza disgiunto dal corpo, posto prima della sessualità in un mondo quasi infantile. Diminuisce anche, rispetto al testo shakespeariano, la presenza scenica e simbolica di Iago: anch'egli rispetto a quello originale appare slegato dall'Eros e dal veleno della gelosia, e sola pura incarnazione del Male. La sublimazione boitiana tende all'incarnazione ascetica nel bene, dove l'Eros si convoglia interamente nella purezza (Desdemona) e a quella

speculare e contrapposta dell'incarnazione nel Male, pure questa svuotata di Eros. Stretto fra queste due incarnazioni assolute, l'Otello boitiano riscopre l'Eros che aveva convogliato su Desdemona, da cui si è ora distaccato. Soprattutto per l'Otello del Quarto Atto risuona angosciante la vertiginosa conclusione di Freud sui meccanismi di proiezione nella paranoia:

il processo della rimozione [...] consiste in un distacco della libido dalle persone – nonché dalle cose – in precedenza amate. Si impone alla nostra attenzione il processo di guarigione che fa recedere la rimozione e riconduce la libido alle persone che da essa erano state abbandonate. [...] La verità, di cui ora ci rendiamo conto, è piuttosto un'altra: ciò che era stato abolito dentro di noi, a noi ritorna dal di fuori (Freud 1974: 396).

Il ritorno dell'abolito domina la conclusione dell'*Otello*. Nel concitato duetto *Diceste questa sera le vostre preci* (4.22) Boito omette il breve monologo di Otello prima dell'uccisione ("It is the cause", S V.2.1-22) e inserisce una spiccia sequenza di imperativi e di esclamazioni di innocenza: "Io rea non sono!", "Confessa!", "Giuro!". La Desdemona shakespeariana coglie le trasformazioni dell'ira sul volto di Otello; quella di Boito supplica solo pietà, e le sue invocazioni sono scandite in una triplice ripetizione infantile ("Che io viva ancor... che io viva ancor... che io viva ancor..."). Analoga ripetizione segna l'ultimo numero, *Niun mi tema* (4.24). Il declamato omette i riferimenti religiosi di Otello al giorno del giudizio (S V.2.181) e diventa ripetizione parimenti disperata e infantile: "Desdemona! Desdemona!... Ah...morta! morta! Morta!".

3. *La lingua patria*

Nell'Otello boitiano l'Io emerge dal contrasto fra i tipi assoluti di Desdemona e Iago, entrambi quasi proiezioni infantili

di Bene e Male, Madonna e Diavolo. Prima vittima di questa elisione dell'ambiguità è Iago. Il dubbio e l'equivoco inoculati dallo Iago shakespeariano con attento laborio retorico ed emotivo, diventano in Boito elusività e mera insinuazione, rese con la mezza voce reticente e divagante dell'aforisma. Iago, pur conscio del proprio Io diabolico grazie al Credo, e l'unico in questa opera a riconoscere un Padre, sia pure crudele, viene ridotto in una oscurità assoluta che tanto esalta la purezza infantile, prima della sessualità e del corpo, di Desdemona, quanto permette al desiderio represso di Otello di essere convogliato di nuovo sull'oggetto d'amore per distruggerlo. Il differimento della consumazione nuziale della libido compare già nell'originale, dove la famosa prima notte viene di continuo interrotta e forse mai celebrata. Nell'*Otello* boitiano il ritorno della libido avviene su un oggetto spogliato di sessualità: l'amata viene prima trasfigurata in purezza infantile e poi uccisa come negazione di quel candore posto sempre al di qua della libido. *Verhält sich die Libido wie ein Strom* – Freud rimane sostanzialmente fedele al modello idraulico della libido: se rimossa, "la libido si comporta come una corrente il cui letto principale sia ostruito; essa riempie i canali collaterali che fino a quel momento erano rimasti vuoti" (Freud 1984: 481). A questo riemergere della libido si accompagna in Boito un linguaggio volutamente lezioso, antiquato, aulico, quasi una regressione al tempo dei genitori scomparsi, un riassicurante rimpatrio nell'infanzia e in quel linguaggio eroico che all'inizio Otello maneggiava sublimando la sua libido. Se la musica dell'*Otello*, procedendo verso la dissoluzione dell'io di Otello, allude a movenze decadenti, quasi al confine con la dissonanza, l'*Otello* di Boito guarda ancora al lirismo romantico e alla caratterizzazione assoluta, ai confortanti interdetti paterni, anche verbali, da cui Otello, doppiamente senza patria, si è allontanato.

NOTE

¹ Sulla genesi dell'opera cfr. il mio *Il progetto del cioccolato. Shakespeare, Verdi, Boito, Otello* (2013).

² Da una lettera del 20 ottobre 1876 alla patriota e mecenate Clara Maffei, ex-moglie di Andrea, traduttore dell'*Otello*.

³ Per una analisi musicologica, cfr. Hawes (1994).

⁴ Verdi disponeva perlopiù di traduzioni in italiano (Aycok 1972: 589); fonti probabili erano la problematica versione in prosa di Carlo Rusconi (1838; citazioni da Shakespeare 1926), che si distingue per le "innumerevoli semplificazioni, parafrasi e chiarimenti" (Busi 1973: 72), e forse la celebre traduzione poetica fatta da Giulio Carcano nel 1852 (citazioni da Shakespeare 1924), da segnalare per aderenza testuale, anche se talvolta Carcano semplifica le frasi più complesse (Busi 1973: 79). Boito conosceva probabilmente la traduzione di Andrea Maffei (1869), dal tono "forzatamente enfatico" segnato dalla "sovrabbondanza verbale" (Busi 1973: 92).

⁵ Citazioni da Shakespeare (1875).

⁶ Cfr. Snow (1980).

⁷ Le citazioni contrassegnate con S provengono da Shakespeare (2005).

⁸ Sulle possibili fonti, cfr. Schmidgall (1990).

⁹ Sulla reticenza e vaghezza di Iago, cfr. Bini (2006).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Abbiati, Franco (1959), *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, vol. IV.
- Ashbrook, William (1994), "The Nineteenth Century: Italy", *The Oxford Illustrated History of Opera*, ed. Roger Parker. Oxford, Oxford University Press: 169-205.
- Aycok, Roy E. (1972), "Shakespeare, Boito, and Verdi", *The Musical Quarterly*, 58/4: 588-604.
- Berry, Edward (1990), "Othello's Alienation", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 30/2: 315-33.
- Bini, Daniela (2006), "Reticence, a Rhetorical Strategy in *Othello* / *Otello*: Shakespeare, Verdi-Boito, Zeffirelli", *Italica*, 83/2: 238-55.
- Busi, Anna (1973), *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari, Adriatica.

- Casini, Claudio (1981), *Verdi*, Milano, Rusconi.
- Cohen, Stephen (2011), "I am What I am Not: Identifying with the Other in *Othello*", *Shakespeare Survey*, 64: 163-79.
- Coronato, Rocco (2013), "Il progetto del cioccolato. Shakespeare, Verdi, Boito, *Otello*", *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, eds. Andrea Landolfi; Giovanna Mochi. Roma, Artemide: 227-34.
- D'Angelo, Emanuele; Riva, Federica (2004), "I quaderni lessicali di Arrigo Boito nel Museo storico del Conservatorio di Parma", *Studi verdiani*, 18: 63-147.
- Della Seta, Fabrizio (2004), "New Currents in the Libretto", *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar. Cambridge, Cambridge University Press: 69-87.
- Didi-Huberman, Georges (2017), "Le immagini e i mali. Usi e disagi della sublimazione / Of Images and Ills. Uses and Malaises of Sublimation", *PsicoAr*, 7: 1-53.
- Eöszé, Lazlo (1974), "*Otello*: dramma di Shakespeare e opera di Verdi", *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani*. Parma, Istituto di Studi Verdiani: 20-26.
- Fabio, Alessandra (2004), "'Stretto orizzonte e sconfinite l'ali...': Franco Faccio alla corte della Scapigliatura", *Scapigliatura Fin de Siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al Primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, eds. Johannes Streicher; Sonia Teramo; Roberta Travaglini. Roma, Ismez: 49-87.
- Fairtile, Linda B. (1996), "Verdi's First Willow Song: New Sketches and Drafts for *Othello*", *19th-century Music*, 19/3: 213-30.
- Fisher, Burton D. (2005), *Verdi's "Othello"*, Miami, Opera Journeys Publishing.
- Freud, Sigmund (1966), "L'interpretazione dei sogni", *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, 1967, vol. III.
- (1967), "Minute teoriche per Wilhelm Fliess", *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, 1968, vol. II: 7-66.
- (1970), "Tre saggi sulla teoria sessuale", *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, vol. IV: 443-546.

- (1974), "Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente", *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, 1984, vol. VI: 335-407.
- (1976), "Metapsicologia", *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, vol. VIII: 1-118.
- (1977), "L'Io e l'Es", *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, 1986, vol. IX: 471-520.
- Green MacDonald, Joyce (2016), "'Black Ram, White Ewe': Shakespeare, Race, and Women", *A Feminist Companion to Shakespeare*, ed. Dymphna Callaghan. Chichester, John Wiley & Sons: 206-25.
- Hawes, Jane (1994), *An Examination of Verdi's "Otello" and Its Faithfulness to Shakespeare*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- Hepokoski, James (1990), "La disposizione scenica per l'*Otello* di Verdi: Studio critico", *"Otello" di Giuseppe Verdi*, eds. James Hepokoski; Mercedes Viale Ferrero, trad. it. a cura di Francesco De-grada. Milano, Ricordi: 9-80.
- Jacobsen, Ken (2009), "Iago's Art of War: The Machiavellian Moment in *Othello*", *Modern Philology*, 106 / 3: 497-529.
- Kimbell, David R. B. (1991), *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Laplanche Jean; Pontalis Jean-Bertrand (1967), *Enciclopedia della psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1993, vol. II.
- Lavagetto, Mario (1979), *Quei più modesti romanzi. I libretto nel melodramma di Verdi*, Milano Garzanti.
- Maffei, Andrea (1869), *Otello e la Tempesta di Guglielmo Shakspeare. Arminio e Dorotea di Wolfango Goethe. Traduzioni di Andrea Maffei*, Firenze, LeMonnier.
- Medici, Mario; Conati, Marcello, eds. (1978), *Carteggio Verdi Boito*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Mijolla-Mellor, Sophie de (2009), *Le Choix de la sublimation*, Paris, PUF.
- Mila, Massimo (1980), *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi.

- Neill, Michael (1989), "Unproper Beds: Race, Adultery, and the Hideous in *Othello*", *Shakespeare Quarterly*, 40/4: 383-412.
- Parakilas, James (1997), "Religion and Difference in Verdi's *Otello*", *The Musical Quarterly*, 81/3: 371-92.
- Platone (2015), *La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, Milano, BUR.
- Recalcati, Massimo (2007), *Il miracolo della forma: per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori.
- Schlegel, Wilhelm (1869), "Giudizio di W. Schelegel sulla tragedia di G. Shakspeare *Otello*, o il Moro di Venezia, estratto dal corso di letteratura drammatica", *Otello e la Tempesta di Guglielmo Shakspeare. Arminio e Dorotea di Wolfango Goethe. Traduzioni di Andrea Maffei*, trad. it. a cura di Andrea Maffei. Firenze, LeMonnier: 5-12.
- Shakespeare, William (1875), *Œuvres complètes de W. Shakespeare traduites par François-Victor Hugo*, Paris, Alphonse Lemerre, vol. XIV.
- (1924), *Otello. Traduzione in versi di Giulio Carcano* (1852), Napoli, Bideri.
- (1926), *Otello, il Moro di Venezia, tragedia in 5 atti*, trad. it. a cura di Carlo Rusconi, Sesto S. Giovanni, Barion.
- (2005), *Complete Works*, eds. John Jowett; William Montgomery; Gary Taylor; Stanley Wells. Oxford, Clarendon Press.
- (2009), *Othello, the Moor of Venice*, ed. Michael Neill, Oxford, Clarendon Press.
- Schmidgall, Gary (1990), "Incredible 'Credo'?", *Shakespeare and Opera*, ed. Gary Schmidgall. New York, Oxford University Press: 240-50.
- Smith, Bruce (1991), *Homosexual Desire in Shakespeare's England*, Chicago, University of Chicago Press.
- Snow, Edward A. (1980), "Sexual Anxiety and the Male Order of Things in *Othello*", *English Literary Renaissance*, 10/3: 384-412.
- Verdi, Giuseppe (1913), *I Copialettere di G. Verdi, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio*, Milano, Ceretti.
- Weaver, William (1990), "Verdi and His Librettists", *The Verdi Companion*, eds. William Weaver; Martin Chusid. London, Victor Gollancz: 121-30.

Zanon, Tobia (2007), "Il 'bianco' e il 'nero'. Boito e il libretto per l'"Otello" di Verdi", in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo. A cura degli allievi padovani*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, I: 953-65.

FEDERICO CORRADI

*Modi di ridere nella moralistica seicentesca:
esprit, ironia e comicità in La Rochefoucauld,
Pascal e La Bruyère*

L'analisi con strumenti freudiani dei meccanismi del riso è stata a più riprese tentata su testi teatrali o narrativi, meno sulle dense e più astratte formulazioni della scrittura moralistica seicentesca. Eppure l'affinità tra il *witz* e la retorica della *pointe* che i moralisti ereditano dalle estetiche barocche è evidente¹. Certo, può sembrare paradossale parlare di riso o di comicità per la severa riflessione morale di un La Rochefoucauld o di un Pascal. La critica su questi autori in passato ha spesso insistito sulla tragica lucidità della loro visione, sul pessimismo antropologico di matrice agostiniana, che vede l'uomo come radicalmente inquinato dal peccato originale e incapace di elevarsi con le sue sole forze ad una qualsiasi forma di grandezza morale². La loro opera è stata presentata come una radicale e sistematica demolizione delle virtù e dei valori tradizionali, ricondotti di volta in volta all'"idealismo aristocratico" (Bénichou 1948), al neostoicismo della prima metà del secolo (Lafond 1986: 52-69) o ad un umanesimo cristiano di ispirazione salesiana o gesuitica.

La critica degli ultimi decenni non ha mancato di correggere



la parzialità di questa visione sottolineando l'importanza per tutti questi autori della cultura mondana come orizzonte di riferimento e di ricezione³. L'ideale dell'*honnêteté* rappresenta senza dubbio un valore significativo, anche se problematico, per tutti e tre i nostri autori⁴. Inoltre la scelta della forma breve e dello *style coupé* è legata al gusto e alle pratiche della società mondana: la corrispondenza di La Rochefoucauld mostra come l'arte della massima fosse una moda, una pratica collettiva, quasi un gioco nell'ambiente da lui frequentato. È opportuno quindi relativizzare l'immagine di un tragico nichilismo di cui questi autori sarebbero i rappresentanti. La cultura mondana, educata alla scuola della conversazione, coltiva l'*esprit de joie* e mette al bando la tentazione della melanconia e dello *chagrin*. Nella conversazione (e nelle opere letterarie che ad essa si ispirano) si possono certo affrontare argomenti gravi, ma vanno filtrati attraverso la leggerezza delle formulazioni ed un'elegante sprezzatura. "Le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien" (La Rochefoucauld 1678; ed. 1976: 76: massima 203): non bisogna chiudersi nella negatività della propria visione, ma bisogna tener conto dell'uditorio, compiacerlo, preservare l'armonia, la coesione del gruppo sociale, censurare l'aggressività. Di conseguenza è naturale che i moralisti indulgano talvolta al piacere del riso e sappiano ricorrere ad una mondana *rhétorique des agréments* (Génétiot 1997).

Non bisogna neppure però esagerare nell'altro senso e negare l'evidenza: la lettura delle *Maximes* e delle *Pensées* ha rappresentato un trauma per molti contemporanei, sconcertati dal radicale antiumanesimo che vi si esprime. Anche nel caso di La Bruyère, se il suo agostinismo è certamente più moderato, l'universale acidità della sua satira fa pochi sconti alla specie umana. Come si conciliano quindi il pessimismo antropologico estremo e il riso nella scrittura dei moralisti? E quali sono le tecniche e le funzioni del riso nei tre maggiori moralisti classici⁵? La critica recente tende ad utilizzare spesso in modo intercam-

biabile le nozioni di ironia, di *humour* o di *esprit* estendendole al punto da renderle inoperanti⁶. Il ricorso alle categorie freudiane consente invece di distinguere modalità diverse nei tre autori. Naturalmente ci sarebbe materia per un ampio studio soprattutto volendo estendere l'analisi ai *minores*. I limiti del presente articolo consentiranno solo di proporre qualche provvisorio elemento di risposta a partire da pochi esempi.

1. *Eraclito e Democrito: pessimismo e riso tra Cinque e Seicento*

In *Essais*, I, 50, Montaigne riprende un'immagine emblematica della riflessione sul riso dall'antichità al Rinascimento. Si tratta della coppia oppositiva Eraclito/Democrito, il filosofo melanconico e il filosofo irridente. Fin dall'antichità diversi autori hanno incarnato in questo dittico di personaggi il dilemma se si debba ridere o piangere della miseria umana⁷. La risposta non è stata sempre univoca. Montaigne opta molto nettamente per Democrito, esprimendo così, secondo Daniel Ménager (1995: 85-86), una critica indiretta del discorso cristiano sulla carità e la compassione nei confronti della *miseria hominis*:

Democritus et Heraclytus ont esté deux philosophes, desquels le premier, trouvant vaine et ridicule l'humaine condition, ne sortoit en public qu'avec un visage moqueur et riant; Heraclitus, ayant pitié et compassion de cette mesme condition nostre, en portoit le visage continuellement atristé, et les yeux chargez de larmes [...] J'ayme mieux la premiere humeur, non par ce qu'il est plus plaisant de rire que de pleurer, mais parce qu'elle est plus desdaigneuse, et qu'elle nous condamne plus que l'autre: et il me semble que nous ne pouvons jamais estre assez mesprisez selon nostre merite (Montaigne 1588; ed. 2004: 303).

La condizione umana viene presentata esplicitamente come vana e ridicola a prescindere dalle distinzioni tra gli uomini. Si ride quindi non tanto perché il riso dia piacere (anzi non siamo

lontani da quello che un noto adagio erasmiano definisce *risus sardonicus*), ma perché esso manifesta un surplus di disprezzo. Essendo l'uomo irrimediabile, il riso è preferito da Montaigne in quanto presa di distanza più netta, rifiuto di ogni pietà, contrapposizione frontale tra il filosofo e la società. Esso rappresenta l'aggressione corrosiva di uno spettatore melanconico nei confronti non di un individuo o di una categoria umana, ma dell'uomo in generale, della sua follia, del *theatrum mundi*. Montaigne si ricollega senz'altro alla tradizione della satira antica e rinascimentale, e in particolare all'*Elogio della follia*, che Erasmo pone esplicitamente, fin dalla lettera dedicatoria a Thomas More, sotto l'egida di Democrito⁸. Questo riso aggressivo, sarcastico, doloroso nei confronti della commedia umana costituirà ancora un filone vivo nell'opera dei moralisti del secolo seguente, in particolare in Pascal e in La Bruyère.

Nondimeno, il riso di Democrito, già conturbante e controverso nel Cinquecento, lo diventa ancora di più nel secolo seguente. Gli scoppi di risa sprezzanti che sentiamo risuonare in Montaigne tendono ad essere attenuati con imbarazzo in epoca classica dagli autori che riprendono questo *topos*. Democrito, da censore melanconico e *grimaçant*, diventa per lo più l'emblema di un'accettazione filosofica dell'ordine del mondo (Bertrand 1995: 67-71). La coppia Alceste/Philinte nel *Misanthrope* di Molière è sintomatica di questa evoluzione. Alceste è un nuovo Eraclito che, indignato per le storture della società, si propone di "rompre en visière à tout le genre humain" (Molière 2010: 651): incapace di distacco e di ironia, reagisce in modo spropositato e fuori dalle righe ad ogni ingiustizia che subisce o che osserva. Philinte è il Democrito dei tempi nuovi: flemmatico e moderatamente ironico, è rassegnato allo spettacolo dell'animalità umana e, senza pretendere di riformarla, conserva l'equilibrio tipico dell'uomo di mondo. Il pubblico non può che simpatizzare con Philinte, che sorride con indulgente

amarezza sulle follie umane, ridendo invece di Alceste, che con la sua importuna e narcisistica aggressività commette una flagrante violazione del codice dell'*honnêteté*⁹. Il ricorso moderato al riso nella pratica dei *salons* è sintomo di distinzione sociale e di appartenenza alla cultura egemone. Ma dev'essere un riso attenuato, giustificato dalla finalità che si propone e filtrato dal buon gusto, depurato soprattutto di ogni componente aggressiva o oscena. I trattati di comportamento non cessano di definirne le regole e i limiti. Ma l'esempio di Alceste ci introduce ad un'altra funzione del riso in epoca classica: il riso come sanzione nei confronti di una deviazione dalla norma etico-estetica dell'*honnêteté*. Questa seconda modalità trionfa nel teatro di Molière e la troviamo trasposta in forma non teatrale in diverse *remarques* di La Bruyère.

Esiste poi una terza modalità, che è presente nelle *Maximes* di La Rochefoucauld e che ritroveremo nei moralisti settecenteschi, in particolare in Chamfort, ed è il Witz, che i contemporanei definivano *bon mot*¹⁰. Il *bon mot*, l'arguzia rientra tra le competenze indispensabili dell'*honnête homme* come strategia di seduzione nei confronti dell'uditorio, basti pensare alla lunghissima digressione sulle facezie nel secondo libro del *Cortegiano* di Castiglione che sarà poi ripresa dagli imitatori francesi di Castiglione. La Rochefoucauld si fa erede di questa tradizione in alcune sue massime. Vedremo che esse sono analizzabili in termini freudiani come "motti tendenziosi".

2. Il witz nelle *Maximes* di La Rochefoucauld

L'obiettivo ben noto delle *Maximes* è far tabula rasa delle false virtù degli uomini, rovesciando l'ottimismo antropologico della filosofia stoica o dell'umanesimo cristiano. Ma la riuscita letteraria delle massime è dovuta meno all'ideologia che esprimono che alla brillantezza delle formulazioni, alla paradossale identificazione dei contrari, al gioco sull'implicito

che sfiora talvolta l'oscurità (Toffano 1989). Talvolta La Rochefoucauld ricorre anche al riso. Ovviamente la brevità della massima e l'astrattezza delle sue formulazioni impediscono la comicità vera e propria. Si ha piuttosto il modello del motto di spirito velenoso, che colpisce determinati valori o concetti della tradizione morale precedente. Molte delle caratteristiche del motto nella definizione di Freud appartengono anche alla massima: il risparmio, la condensazione, l'implicito, la brevità, l'effetto sorpresa. Vediamone qualche esempio.

Esempio 1: "Il est du véritable amour comme de l'apparition des esprits: tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu" (La Rochefoucauld 1678; ed. 1976: 56, massima 76). La massima è divisa nettamente in due parti. La prima propone un paragone apparentemente incongruo, la seconda lo spiega, suscitando il sorriso. Dal punto di vista della tecnica utilizzata, Freud parlerebbe di "motto di unificazione" (Freud 1998: 90): due elementi della realtà apparentemente distanti vengono unificati sulla base di un nesso inaspettato, in questo caso la loro inesistenza. Quanto all'intenzione, si tratta di un motto tendenzioso, che si mette cioè al servizio di un'intenzione polemica. In questo caso l'oggetto della polemica è un valore riconducibile alla cultura nobiliare. L'idealismo amoroso che si esprime in buona parte della produzione teatrale e romanzesca della prima metà del secolo propone una concezione sublimata dell'amore, che censura la dimensione fisica ed egoistica della passione a vantaggio di una sorta di ascesi contemplativa, perpetuando così, in forme nuove, la tradizione dell'amor cortese. La Rochefoucauld denuncia questo idealismo amoroso come costruzione culturale priva di fondamento, evidenzia nelle forme condensate del *witz* la distanza ineliminabile tra la teoria e l'esperienza, tra le costruzioni intellettuali che passano per la parola letteraria e una realtà deludente. Il proliferare stesso delle speculazioni sull'amore maschera secondo lui l'inesisten-

za dell'oggetto di tali speculazioni. Il "vero" amore è una chimera, paragonabile ad un'apparizione soprannaturale. Si tratta quindi di un motto cinico, che colpisce una passione valorizzata nell'ambito della cultura di riferimento. Certo, la posizione espressa da La Rochefoucauld è anche conforme ad un certo "scetticismo galante" molto diffuso nei *salons* a partire soprattutto dalla metà degli anni Cinquanta e che denuncia volentieri l'inconsistenza del tradizionale lessico amoroso (Pelous 1980: 34). Tuttavia, solo il piacere procurato dal motto rende accettabile un cinismo difficilmente esprimibile al grado zero. La stessa cosa detta senza lo schermo della forma spiritosa avrebbe trasgredito i codici della cultura galante, che impongono di non urtare le opinioni e la sensibilità dell'interlocutore. Anche la "psicogenesi del motto" sembra conforme alle analisi freudiane. Infatti, fin dagli inizi del Seicento la cultura francese, in particolare nell'ambito della cosiddetta *préciosité*, mette in moto un processo di civilizzazione degli istinti e di ritualizzazione dell'amore che punta a depurarlo dalle sue componenti corporee per farne una rarefatta esperienza intellettuale e un rituale sociale¹¹. Ma questa sublimazione dell'istinto non può non avere un prezzo, come poi avverrà per la società viennese di fine Ottocento. Come negli esempi proposti da Freud, qui il sorriso scaturisce da un risparmio di energia psichica: attraverso il motto si libera un'aggressività nei confronti di questo processo, aggressività che si esprime però in forma velata, evitando così di trasgredire le regole della società mondana entro la quale le *Maximes* si inseriscono.

Esempio 2: "Il y a peu d'honnêtes femmes qui ne soient lasses de leur métier" (La Rochefoucauld 1678; ed. 1976: 104, massima 367). Anche questa massima è riconducibile allo "scetticismo galante": ma il velo di misoginia che contiene è appena accennato e del tutto conforme al "bon ton". Abbiamo a che fare con un altro valore di riferimento, quello dell'*honnêteté*,

termine che naturalmente condensa un'ampia gamma di significati nella cultura del Seicento. In questo caso, tuttavia, la parola è associata solo alla condotta in ambito amoroso: l'*honnête femme* è l'opposto della *coquette* o della donna che ha delle *liaisons* amorose. Anche in questo caso abbiamo un paragone incongruo, proposto però non in apertura della massima, ma fulmineamente suggerito dall'ultima parola, *métier*. Invece di essere un comportamento rivendicato e vissuto come una scelta libera e consapevole, l'*honnêteté* appare come un "mestiere", praticato di malavoglia e con fatica, una maschera indossata per convenienza nell'attesa di poterla togliere. E non è del tutto impossibile cogliere un'impertinente allusione al mestiere contrario. Ancora un motto tendenzioso, quindi: contro la censura dell'istinto proposta non solo dalla cultura della *préciosité*, ma anche dai trattati di comportamento rivolti a un pubblico femminile, si afferma indirettamente l'incoercibile inclinazione della donna alla sensualità. Come nei *Contes* di La Fontaine, questa verità non può essere detta al grado zero, ma deve ammantarsi di un "velo" stilistico che ne attenui lo scandalo. Possiamo esitare quindi a classificare questa massima nella categoria del motto cinico – si critica la nozione di *honnêteté* femminile e la separazione radicale operata dalle preziose tra *tendresse* e istinto – o in quella del motto osceno, a contenuto cioè più o meno esplicitamente sessuale. Il motto osceno serve infatti a soddisfare indirettamente una pulsione su cui grava una rimozione sociale. In questo caso il motto consente di aggirare l'inibizione che grava sulla pulsione sessuale e di accedere a fonti di piacere proibite.

Altre massime di La Rochefoucauld sono analizzabili come motti cinici¹², ma non possiamo occuparcene nei limiti del presente articolo. Come abbiamo visto, essi vanno a colpire valori ancora prestigiosi per quanto in crisi nella cultura del secondo Seicento.

3. L'ironia di Pascal

Anche nel Pascal delle *Pensées* il riso convive con un pessimismo antropologico estremo, ma le modalità di questa alchimia sono molto diverse da quelle che abbiamo visto all'opera nelle *Maximes*. Nelle *Pensées* le parole "plaisant", "plaisanterie", "rire", "ridicule" sono onnipresenti. In un'apologia della religione cristiana rivolta al libertino, cioè al mondano non credente o comunque tiepido in fatto di religione, Pascal sceglie infatti di usare lo stesso linguaggio del suo destinatario, di colpirlo con l'arma del ridicolo. Questo comporta di ricorrere talvolta al riso dell'*honnête homme*, quello stesso riso disincantato che l'autore attribuisce a Platone e Aristotele:

On ne s'imagine Platon et Aristote qu'avec de grandes robes de pédants. C'étaient des gens honnêtes et comme les autres, rians avec leurs amis. Et quand ils se sont divertis à faire leurs *Lois* et leurs *Politiques*, ils l'ont fait en se jouant. [...] S'ils ont écrit de politique, c'était comme pour régler un hôpital de fous. Et s'ils ont fait semblant d'en parler comme d'une grande chose, c'est qu'ils savaient que les fous à qui ils parlaient pensent être rois et empereurs. Ils entrent dans leurs principes pour modérer leur folie au moins mal qu'il se peut (Pascal 1670; ed. 2000: 321-22, fr. 457).

Ritroviamo qui lo sguardo irridente che il Democrito di Montaigne rivolgeva agli uomini, irrimediabili nella loro follia. Ma laddove il filosofo di Montaigne manifestava apertamente il suo disprezzo, qui l'apologista-*honnête homme* deve celare momentaneamente il proprio e adottare l'ottica e il linguaggio dei folli per poi dialetticamente rovesciarla. Non ci si può contrapporre frontalmente a questi inconsapevoli commedianti: bisogna conformarsi in apparenza all'ordine irrazionale del mondo se si vuole anche solo attenuare la follia altrui. Il ricorso all'ironia consente di ottenere questo risultato: essa colpisce il

libertino con armi e con un linguaggio che gli sono familiari, “adescandolo” grazie al piacere che procura¹³. Ma nella scrittura di Pascal l’indignazione traspare di continuo dietro lo schermo ironico. Già nell’undicesima delle *Provinciales*, in cui l’autore difende con argomenti teologici la scelta di praticare la *raillerie* anche su materie sacre, il riso è presentato come l’altra faccia dell’indignazione nei confronti delle deformazioni a cui è sottoposta la dottrina cristiana dai casuisti. Louis de Montalte si ispira nientemeno che a Dio, che ride sprezzante di Adamo dopo la caduta (Pascal parla di “ironie sanglante et sensible”) secondo una tradizione risalente ai Padri della Chiesa: insomma ci avviciniamo nuovamente al riso democriteo descritto da Montaigne.

Il ricorso a un’ironia aggressiva riflette anche la posizione ambigua di Pascal nei confronti dell’*honnêteté*, che accoglie in parte per meglio contestarla. Se ne riconosce l’importanza come disciplina atta a tenere a freno l’imperialismo dell’io, ne mette anche in evidenza i limiti. Essa, infatti, maschera l’amor proprio senza cancellarlo: “Vous en ôtez l’incommodité, mais non pas l’injustice” (Pascal 1670; ed. 2000: 345, fr. 494). Accanto all’*ethos* dell’*honnête homme*, troviamo nelle *Pensées* la retorica incandescente del predicatore o del profeta biblico che si situa al di fuori dell’universo consensuale dell’*honnêteté* e la mette sotto accusa¹⁴. La legittimità del discorso apologetico di Pascal non è data, infatti, dalla sua padronanza del codice mondano, ma dal suo riferimento a valori religiosi che si pongono in contrapposizione ad esso. Non è strano quindi che non si trovi in lui né il *witz*, che nasconde l’aggressione cinica dietro una facciata spiritosa, né quella comicità che, in La Bruyère, colpisce lo scarto dai valori dell’*honnêteté*. Troviamo invece un’ironia aggressiva - identificata da Francesco Orlando con la negazione freudiana¹⁵ - che sconfina facilmente nel sarcasmo e nell’aggressione aperta.

Ci concentreremo su un paio di esempi, tratti dalla parte iniziale delle *Pensées* (fascicolo intitolato *Vanité*), in cui com'è noto Pascal, contestando le filosofie della *grandeur de l'homme*, sottomette la ragione umana al dubbio scettico per costringerla a confrontarsi con le sue insufficienze. Il frammento 81 contiene un attacco contro le ingiustificate pretese intellettuali dell'uomo:

L'esprit de ce souverain juge du monde n'est pas si indépendant qu'il ne soit sujet à être troublé par le premier tintamarre qui se fait autour de lui. Il ne faut pas le bruit d'un canon pour empêcher ses pensées. Il ne faut que le bruit d'une girouette ou d'une poulie. Ne vous étonnez point, s'il ne raisonne pas bien à présent, une mouche bourdonne à ses oreilles. C'en est assez pour le rendre incapable de bon conseil. Si vous voulez qu'il puisse trouver la vérité, chassez cet animal qui tient sa raison en échec et trouble cette puissante intelligence qui gouverne les villes et les royaumes. Le plaisant dieu que voilà! *O ridiculosissimo heroe!* (Pascal 1670; ed. 2000: 75, fr. 81)

La finalità dimostrativa di questo passo comporta un'estremizzazione polemica, volta a "umiliare" la "superbe raison" (Pascal 1670; ed. 2000: 76, fr. 85). Non serve il frastuono di un cannone per mettere in scacco ("tenir en échec") il ragionamento, basta il cigolio di una carrucola o di una banderuola, anzi basta il ronzio di una mosca. Oggetto dell'ironia di Pascal è dunque la ragione umana, cioè in definitiva l'uomo stesso, non un individuo specifico o una categoria di uomini. Eppure assistiamo ad una sorta di piccola commedia in cui questa figura astratta dell'umanità diventa embrionalmente un personaggio (l'allusione a Scaramouche, "*ridiculosissimo heroe*", esplicita questa dimensione teatrale): espressioni come "à présent" o "cet animal" singolarizzano la scena ancorandola ad un qui ed ora. Il frammento è dunque sospeso tra la generalità della

riflessione sull'uomo e l'individualità di una scenetta quasi da commedia. Se le argomentazioni provengono da Montaigne – più precisamente dall'*Apologie de Raimond Sebond* (Montaigne 2004: II, 12) è tratto l'esempio della mosca che con il suo ronzio vanifica il ragionamento – tipicamente pascaliano è l'effetto di *zoom* che, accostando la piccolezza della mosca alla grandezza delle città e dei regni che la ragione si vanta di governare, evidenzia la sproporzione tra cause ed effetti. Questa paradossale, stridente sproporzione, che Pascal chiama *vanité*, fa dell'uomo un burattino tragico e ridicolo insieme. Per destabilizzare il lettore e convincerlo ad adottare questo punto di vista straniato sull'uomo, Pascal ricorre a strumenti retorici che vanno dall'ironia in senso stretto, che afferma per negare: “ce souverain juge du monde”, “cette puissante intelligence qui gouverne les villes et les royaumes”, ad ossimori carichi di sarcasmo come “le plaisant dieu que voilà”, “*ridiculosissimo heroe*”. Il lettore è invocato in prima persona e, con quella che Genette definirebbe una “metalessi”, invitato provocatoriamente a entrare dentro la scena cacciando la mosca importuna: “ne vous étonnez point”, “si vous voulez qu'il puisse...chassez...”.

Al passo appena analizzato si può accostare la successione di esempi proposti da Pascal nel celebre frammento 78 per illustrare la potenza dell'*imagination*, altra facoltà che impedisce il buon funzionamento della ragione. Sulla scorta di Montaigne, Pascal denuncia l'immaginazione come unico fondamento della società, poiché essa conferisce autorevolezza all'ordine politico e sociale, mascherandone il carattere arbitrario. La giustizia umana, fondata com'è sulla infinito variare della *coutume*, appare come una sceneggiata farsesca, parodia grottesca della giustizia divina.

L'affection ou la haine changent la justice de face. Et combien un avocat bien payé par avance trouve-t-il plus juste la cause qu'il plaide! Combien son geste hardi la fait-il paraître

meilleure aux juges dupés par cette apparence! Plaisante raison qu'un vent manie et à tout sens! (Pascal 1670; ed. 2000: 69, fr. 78)

In questo esempio, il pensiero del denaro non solo rende più persuasiva l'arringa di un avvocato, ma modifica la percezione che l'avvocato stesso e di conseguenza i giudici si fanno della verità di una causa. L'ironia sferzante di quel "changer la justice de face" (come può la vera giustizia cambiare aspetto? Non dovrebbe essere un riflesso dell'immutabile giustizia divina?) sfocia nella sarcastica apostrofe alla "plaisante raison". Così, l'autorità di buona parte delle categorie professionali è fondata non su un sapere autentico, ma sulla "grimace", su un'irresistibile e vana messinscena. C'è una teatralità inerente a tutti gli esempi scelti da Pascal, che fornisce una casistica estremamente ampia dell'antico *topos* del *theatrum mundi*. È contro di esso, come in Montaigne, che l'ironia di Pascal si rivolge, riattualizzando l'indignazione di Democrito.

4. *Il comico grottesco in La Bruyère*

In La Bruyère, l'influenza di La Rochefoucauld e di Pascal, esplicitata nel *Discours sur Théophraste*, si coniuga con un'evidente ispirazione molieriana. Il compito del moralista viene sintetizzato in un frammento importante come arte di "démêler les vices et le ridicule des hommes" (La Bruyère 1696; ed. 1995: 137, *Des ouvrages de l'esprit*, 34). Questo intento descrittivo non è fine a se stesso, ma si inserisce all'interno di un progetto pedagogico: guarire gli uomini dai vizi e dai comportamenti che li rendono ridicoli. La Bruyère riprende l'antico *topos* della *commedia* come specchio dei costumi che Molière aveva indicato nella *Critique de l'École des femmes* come principio cardine del proprio teatro. L'uomo non è più presentato come irriformabile, anzi "rendre l'homme raisonnable" è l'obiettivo esplicito dell'o-

pera (La Bruyère 1696; ed. 1995: 72, *Discours sur Théophraste*). La prospettiva quindi è molto diversa da quella pascaliana, come riconosce lo stesso La Bruyère quando spiega ciò che lo separa dal suo grande predecessore: l'uomo non viene più giudicato direttamente in riferimento alla verità rivelata, ma in relazione ad un sistema di valori laico, riconducibile all'*honnêteté* (anche se La Bruyère fa di tutto per conciliare l'*honnêteté* con i valori cristiani ricucendo il solco che l'agostinismo aveva scavato tra di essi¹⁶). La comicità dei *Caractères* nasce quindi, come in Molière, dallo scarto che si instaura tra il comportamento di un individuo e la norma etico-estetica di riferimento. La relativa ampiezza di molte *remarques* consente a La Bruyère di dar vita ad una galleria di ritratti e di personaggi comici che sono rappresentativi ognuno di una categoria psicologica o sociale. Nella seconda lunga *remarque* del capitolo *De la mode*, ad esempio, la figura grottesca di Diphile incarna, insieme ad altri personaggi, il tipo del collezionista:

Diphile commence par un oiseau et finit par mille; sa maison n'en est pas égayée, mais empestée: la cour, la salle, l'escalier, le vestibule, les chambres, le cabinet, tout est volière; ce n'est plus un ramage, c'est un vacarme, les vents d'automne et les eaux dans leurs plus grandes crues ne font pas un bruit si perçant et si aigu, on ne s'entend non plus parler les uns les autres que dans ces chambres où il faut attendre pour faire le compliment d'entrée, que les petits chiens aient aboyé: ce n'est plus pour Diphile un agréable amusement, c'est une affaire laborieuse et à laquelle à peine il peut suffire; il passe les jours, ces jours qui échappent et qui ne reviennent plus, à verser du grain et à nettoyer des ordures; il donne pension à un homme qui n'a point d'autre ministère que de siffler des serins au flageolet, et de faire couver des canaris; il est vrai que ce qu'il dépense d'un côté, il l'épargne de l'autre, car ses enfants sont sans maîtres et sans éducation; il se renferme le soir fatigué de son propre plaisir, sans pouvoir jouir du

moindre repos, que ses oiseaux ne reposent, et que ce petit peuple qu'il n'aime que parce qu'il chante, ne cesse de chanter; il retrouve ses oiseaux dans son sommeil, lui-même il est oiseau, il est huppé, il gazouille, il perche; il rêve la nuit qu'il mue, ou qu'il couve. (La Bruyère 1696; ed. 1995: 506-07, *De la mode*, 2).

Uomo accaparrato da una passione unica e totalizzante, Diphile assomiglia per molti versi ai personaggi monomaniaci di Molière, Harpagon ad esempio; ma, mentre l'avidità di denaro rientra in una tipologia classica di vizio, qui si tratta di una passione insolita, condivisa da un numero ridotto di persone, e per questo ancora più ridicola. Ridicola, soprattutto, è la sproporzione tra la violenza della passione e l'insignificanza del suo oggetto. Il principio psicologico che la origina è esplicitato in apertura di *remarque* dallo stesso La Bruyère: "La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a, et ce que les autres n'ont point" (La Bruyère 1696; ed. 1995: 502, *De la mode*, 2). La volontà di distinguersi copre, quindi, una forma più sottile (e più stupida) di omologazione, l'obbedienza alla moda. Come l'immaginazione pascaliana, la moda in La Bruyère "donne le prix aux choses", cioè attribuisce arbitrariamente a determinati oggetti un valore che non corrisponde al loro valore effettivo. Essa modella inoltre i comportamenti improntandoli ad un ridicolo automatismo. Nell'ottica dell'*honnêteté*, quindi, un collezionista come Diphile è comico a doppio titolo: per la sua stravaganza e per il suo conformismo. Questa duplice, paradossale infrazione ne fa una sorta di concentrato dei tipi comici molieriani. Come osserva Francesco Fiorentino, infatti, l'*honnêteté* nel teatro di Molière deve guardarsi da due opposti scogli: l'imitazione illegittima, quella delle preziose per intenderci, e l'eccesso di originalità, esemplificato dall'anticonformismo di un Alceste (Fiorentino 1997: 81-93). Diphile somma entrambe le pecche.

Ma, a differenza di Molière, che non eccede in genere nella deformazione buffonesca, La Bruyère costruisce il suo personaggio sotto il segno della sproporzione ridicola e dell'iperbole grottesca. Il ritratto è violentemente deformato, caricaturale, e punta all'eccesso sia sul piano dei contenuti che sul piano formale. Lungi dal rispettare il principio aristotelico ed oraziano della *mediocritas*, che è ancora un valore di riferimento per La Bruyère, il personaggio porta all'estremo ogni suo comportamento. Per Freud una delle fonti della comicità è il confronto implicito tra l'eccesso di energia fisica spesa da un personaggio per ottenere un determinato risultato e la quantità di energia molto più limitata che impiegheremmo noi (Freud 1998: 212ss.): *Diphile* letteralmente si ammazza di fatica per soddisfare la sua passione per gli uccelli, una passione che si potrebbe soddisfare con un dispendio di energia molto inferiore. Il personaggio è interamente accaparrato dal suo hobby e passa giornate intere a versare granaglie e a pulire sterco, attività ovviamente indegne di un *honnête homme*. Alla sera per la fatica è incapace di prendere sonno. Tutte le sue energie fisiche e psichiche sono messe al servizio di una causa che lo scorrere inesorabile del tempo ("ces jours qui échappent et ne reviennent plus") denuncia come irrisoria. Dal punto di vista stilistico, La Bruyère enfatizza il carattere grottesco del personaggio attraverso due figure principali: la correzione o epanortosi, che sostituisce un termine valorizzante con uno iperbolicamente negativo (*égayée* / *empestée*, *ramage* / *vacarme*, *agréable amusement* / *affaire laborieuse*) e la metafora ("tout est volière", "les vents d'automne", "les eaux dans leurs plus grandes crues") che traduce la voracità di una passione che, come l'aria o l'acqua, invade tutti gli spazi. Non si tratta solo degli spazi fisici, ma di tutti gli ambiti dell'esistenza, dalla dimensione sociale (le più elementari norme di convivenza sono sospese, i doveri vengono trascurati, dalle regole di *civilité* all'educazione dei figli) a quella privata (lo spazio del

sogno). Sul piano formale, il frammento cresce su se stesso per l'aggiunta continua di nuovi dettagli: La Bruyère ricerca, come suo solito, un effetto di saturazione che è l'opposto dell'arte della litote di La Rochefoucauld. L'identificazione del personaggio con l'oggetto del suo desiderio conclude degnamente questa progressione con una sorta di rivisitazione grottesca della metamorfosi ovidiana.

Il riso colpisce insomma la deviazione dalla norma: al contrario di Diphile, *l'honnête homme* rifiuta di identificarsi con un'unica passione o un unico talento. Ma è una comicità caricaturale, che comporta una deformazione grottesca della figura umana e un implicito senso di superiorità da parte del lettore. Inoltre, mentre in Pascal avevamo a che fare con la condizione umana in generale, qui troviamo un personaggio che non rappresenta l'umanità intera, ma solo una determinata categoria di individui.

5. Conclusioni

Insomma tre modalità diverse di suscitare il riso: il motto di spirito, l'ironia, la comicità grottesca. Ma anche i bersagli del riso cambiano. Nel caso di La Rochefoucauld si ride di alcuni valori ancora prestigiosi per quanto in declino nella società contemporanea. Nel caso di Pascal, come già in Montaigne, si ride della follia della condizione umana, del *theatrum mundi*. Nel caso di La Bruyère si ride di chi infrange un codice etico-estetico dominante. In ogni caso il riso convive con una concezione radicalmente pessimistica della condizione umana: oltre ad essere l'espressione di una critica, esso può costituire quindi una risorsa contro la melanconia. Per dirla con La Bruyère: "Il faut rire avant que d'être heureux, de peur de mourir sans avoir ri" (La Bruyère 1696; ed. 1995: 218, *Du cœur*, 63).

NOTE

¹ Mercedes Blanco, nella sua grande summa sul concettismo europeo, mette in relazione le tecniche del motto descritte da Freud con la retorica della *pointe* elaborata da Gracián, che ritroviamo nei moralisti francesi depurata dalle sue componenti barocche. Più precisamente la studiosa sostiene che gli esempi di *witz* analizzati da Freud potrebbero tutti facilmente rientrare nella classificazione di Gracián, mentre ovviamente non tutte le *pointes* sono analizzabili come *witz* (Blanco 1992: 148).

² È il caso ad esempio del noto e contestatissimo saggio di Lucien Goldmann sulla “visione tragica” nelle *Pensées* di Pascal (1955).

³ Louis Van Delft ha dato particolare enfasi a questa componente (Van Delft 1982), ma si possono consultare anche due sintesi più recenti (Parmentier 2000: 186-94 e Papàsogli 2008: 45-58).

⁴ Per il dibattito sull’*honnêteté* nell’ambiente agostiniano rimando a Emmanuel Bury (1996: 129-42).

⁵ Non mi sfugge naturalmente la problematicità della nozione stessa di “moralista”. Si tratta infatti di una categoria letteraria inventata a posteriori e nella quale si fanno rientrare autori molto diversi tra loro. Ancora oggi il più compiuto tentativo di definire il moralista classico sulla base di una pluralità di criteri necessariamente molto flessibili è quello compiuto da Louis Van Delft in un pionieristico studio (Van Delft 1982).

⁶ Jean Lafond, ad esempio, prendendo spunto da Jankélévitch, parla indifferentemente di *humour* o di ironia per le massime caratterizzate genericamente da una polisemia o un’ambiguità di senso (1986: 140sq). Cyril Chevret, in una rapida carrellata storica sulla nozione di ironia nel XVII secolo che spazia dall’ironia socratica all’ironia tragica passando per l’antifrasi, finisce per associare sotto il segno di questa figura autori molto diversi tra loro (Chevret 2010).

⁷ Le principali fonti antiche sono Giovenale (*Satire*, X, v. 28ss.), Seneca (*De ira*, II, 10, 5) e Luciano (*Vendita di vite all’incanto*). Un’altra fonte essenziale sull’atteggiamento irridente di Democrito è un carteggio pseudo-ippocrateo di epoca imperiale ben conosciuto dagli umanisti: ne esiste un’edizione moderna curata da Yves Hersant (Ippocrate 1999).

⁸ Possiamo ricollegare questa modalità del riso a quella “linea rinascimentale” (Erasmus, Rabelais, Shakespeare) che Francesco Fiorentino vede come alternativa al prevalente modello aristotelico-hobbesiano: essa consiste nel riconoscere come inerente alla condizione umana uno scarto tra ciò che si è e ciò che si crede di essere (Fiorentino 2017: 178).

⁹ Questo non impedisce naturalmente ad un livello più profondo un’identificazione con le istanze di cui Alceste è portatore, come ha dimostrato Francesco Orlando nella sua analisi freudiana dell’opera (Orlando 1990).

¹⁰ È necessario precisare che il termine *bon mot* è applicato nel Seicento a una vasta gamma di fenomeni linguistici solo alcuni dei quali rientrerebbero nella più precisa e limitata definizione freudiana.

¹¹ Da questo punto di vista non c'è molta differenza tra il neoplatonismo amoroso di d'Urfé e la più prudente elaborazione di Mlle de Scudéry che gioca sull'ambiguità tra *amour* e *tendre amitié* (Pelous 1980: 18-22).

¹² Ad esempio la massima 19, in cui, con un'improvvisa deviazione finale del discorso che rimanda alla figura freudiana dello spostamento, si va a colpire la virtù filosofica della costanza.

¹³ Jean Mesnard, in un'ampia disamina sull'ironia nelle *Pensées*, non si limita ad analizzare le forme dell'ironia nel capolavoro pascaliano, ma parla più ampiamente di "visione ironica del mondo" (Mesnard 2011: 279-99). Lo studio di Mesnard ha ovviamente fornito spunti importanti alla mia analisi.

¹⁴ Laurent Susini propone un'analisi efficace delle diverse strategie retoriche e apologetiche messe in opera da Pascal (Susini 2007).

¹⁵ Francesco Orlando, tra l'altro, dedica ampio spazio alle *Provinciales* in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*: vede in esse la prima fondamentale messa in opera di una retorica già virtualmente illuministica (Orlando 1997: 186-93).

¹⁶ Sull'ideologia di La Bruyère, riconducibile al riformismo cristiano di Bossuet e di Fleury, si consulterà in particolare lo studio complessivo di François-Xavier Cuche (Cuche 1991).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bénichou, Paul (1948), *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard.
- Bertrand, Dominique (1995), *Dire le rire à l'âge classique: représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- Blanco, Mercedes (1992), *Les rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion.
- Bury, Emmanuel (1996), *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme, 1580-1750*, Paris, PUF.
- Chevret, Cyril (2010), "De l'ironie à l'âge classique: aspects moraux et théâtraux", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 110: 649-74.

- Cuche, François-Xavier (1991), *Une pensée sociale catholique: Fleury, La Bruyère et Fénelon*, Paris, Éditions du Cerf.
- Fiorentino, Francesco (1997), *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino, Einaudi.
- (2017), “Modèles historiques du comique littéraire”, *L’Atelier des idées. Pour Michel Delon*, eds. Jacques Berchtold; Pierre Frantz. Paris, PUPS: 177- 88.
- Freud, Sigmund (1905), *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, con un saggio introduttivo di Francesco Orlando, Torino, Boringhieri, 1998.
- Génétiot, Alain (1997), *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion.
- Goldmann, Lucien (1955), *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les “Pensées” de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard.
- Papàsogli, Benedetta, ed. (2008), *I moralisti classici*, Roma, Laterza.
- Ippocrate (1991), *Sul riso e la follia*, ed. Yves Hersant, Palermo, Sellerio, 1999.
- La Bruyère, Jean de (1696), *Les Caractères*, ed. Emmanuel Bury, Paris, “Le livre de poche”, 1995.
- Lafond, Jean (1977), *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*, Paris, Klincksieck, 1986.
- La Rochefoucauld, François VI, duc de (1678), *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, ed. Jean Lafond, Paris, Gallimard, “Folio”, 1976.
- Ménager, Daniel (1995), *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF.
- Mesnard, Jean (1976), *Sui “Pensieri” di Pascal*, Brescia, Morcelliana, 2011.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit (2010), “Le Misanthrope”, *Œuvres complètes*, ed. Georges Forestier. Paris, Gallimard, “Pléiade”, Vol. 1: 647-726.
- Montaigne, Michel de (1588), *Les Essais*, ed. Villey-Saulnier, Paris, PUF, “Quadrige”, 2004.

- Orlando, Francesco (1990), *Due letture freudiane: "Fedra" e Il "Misanthropo"*, Torino, Einaudi.
- (1982), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.
- Parmentier, Bérengère (2000), *Le siècle des moralistes*, Paris, Seuil.
- Pascal, Blaise (1670), *Pensées*, eds. Philippe Sellier, Gérard Ferreyrolles, Paris, "Le livre de poche", 2000.
- Pelous, Jean-Michel (1980), *Amour précieux, amour galant: 1654-1675: essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck.
- Starobinski, Jean (1966), "La Rochefoucauld et les morales substitutives", *Nouvelle revue française*, 163: 16-34, 164: 211-29.
- Susini, Laurent (2007), *"Pensées" de Blaise Pascal*, Paris, Gallimard, "Foliothèque".
- Toffano, Piero (1989), *La figura dell'antitesi nelle massime di La Rochefoucauld*, Fasano, Schena.
- Van Delft, Louis (1982), *Le moraliste classique: essai de définition et de typologie*, Genève, Droz.

GIANLUCA PAOLUCCI

*Romanzo moderno e filosofia antica:
la Geschichte des Agathon di Ch. M. Wieland*

A differenza dei contemporanei europei, per la maggior parte ancorati mimeticamente alla realtà del loro tempo (cfr. Watt 1957, ed. 2006), il primo romanzo moderno tedesco non è ambientato nella Germania del Settecento ma nella Grecia del IV secolo a.C. La modernità della *Geschichte des Agathon* di Christoph Martin Wieland – pubblicato in tre edizioni tra il 1766/67, il 1773 e il 1794 – non è da rintracciare nel realismo o nella contemporaneità del soggetto narrato – come, ad esempio, nel caso del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe o di *Pamela* di Samuel Richardson –, bensì nella sua capacità di problematizzare il concetto stesso di realtà e financo di identità personale, facendo interagire e relativizzando tra loro i differenti punti di vista presenti in un romanzo che – come ha osservato Bernhard Budde (2000) – si caratterizza per un forte taglio dialogico e polifonico, sia a livello contenutistico che formale.

Dal punto di vista dei contenuti, la *Storia di Agathon* si distanzia dai precedenti europei e tedeschi per il fatto di raffigurare il processo di formazione (*Bildung*) di una soggettività, che non è data come qualcosa di definito sin dall'inizio dell'opera,

ma si modifica costantemente nel corso della narrazione grazie al confronto con l'esterno e con l'altro da sé. In tal senso la *Geschichte des Agathon* è generalmente considerato il capostipite del genere letterario tedesco per eccellenza, quello del *Bildungsroman*, del romanzo di formazione. Se, ad esempio, i protagonisti delle *Etiopiche* di Eliodoro o della *Pamela* di Richardson, fedeli all'imperativo della virtù e della castità, conservano inalterata la loro identità nel corso delle varie peripezie, l'opera di Wieland – dai tratti marcatamente autobiografici – racconta invece le avventure di un "carattere medio" che cede spesso agli sviamenti che propone l'esterno, ripercorrendo le diverse esperienze esistenziali, del corpo e dello spirito, che contribuiscono gradualmente a guarire il giovane ateniese Agathon dall'idealismo solipsistico della sua gioventù e a modificare in profondità il suo carattere.

Laddove il protagonista è consapevole soltanto in parte di questa evoluzione, non da ultimo a causa del suo spiccato idealismo che gli impedisce di vedere la realtà delle cose, il lettore è indotto dal narratore a considerare i principali momenti del processo di crescita di Agathon. Per quanto concerne l'aspetto formale, il romanzo wielandiano si distingue infatti per la "doppia visuale", tutta moderna, che lo caratterizza, laddove si contrappongono la prospettiva del narratore, critica, ironica, riflessiva, e quella del personaggio principale, determinata dalla limitatezza della propria visuale (cfr. Paulsen 1975).

La tecnica narrativa utilizzata da Wieland – ha osservato la critica – sembra rimandare ai precedenti letterari di Miguel de Cervantes, John Fielding, Laurence Sterne, che l'autore tedesco ben conosceva (cfr. Heinz 2008: 109-40). Come in questi, nella *Geschichte des Agathon* è presente un narratore onnisciente, che spesso interrompe il flusso narrativo con digressioni e anticipazioni e che di sovente commenta ironicamente le esperienze del protagonista, rivolgendosi direttamente al lettore, coinvolgen-

dolo, invitandolo a considerare con distacco critico gli atteggiamenti comportamentali e mentali, come pure le varie tappe dell'evoluzione spirituale di Agathon. In tal modo Wieland impedisce che il lettore si immedesimi a pieno nel punto di vista del personaggio, esortandolo a guardare la sua storia da una prospettiva superiore, riflessiva.

La critica che si è occupata della *Storia di Agathon* di Wieland si è soffermata, da una parte, sui contenuti del romanzo, laddove ci si è impegnati principalmente a individuare i motivi canonici del genere del *Bildungsroman* (cfr. Jacobs 1972; Swales 1980; Schings 1984; Saariluoma 2004), mentre dall'altra sono stati presi in considerazione elementi puramente formali e narratologici dell'opera, concentrandosi prevalentemente sulle figure del narratore, del lettore, ecc. (cfr. Miller 1968; Seiler 1977; Rogan 1981; Würzner 1981; Marchand 1984). Nelle pagine che seguono si intende coniugare in modo inedito queste due proposte interpretative e dimostrare come nel romanzo wielandiano l'aspetto contenutistico e quello formale si sovrappongano organicamente. Laddove la *Geschichte des Agathon* racconta di una *Bildung*, di una formazione spirituale, anche il lettore del romanzo – questa la nostra tesi – è coinvolto, a un livello superiore, nel medesimo processo trasformativo mediante l'atto della lettura. È quello che si vuole dimostrare a partire da una riconsiderazione della natura "filosofica" dell'opera wielandiana. Del resto, nella *Drammaturgia d'Amburgo* Lessing definiva l'*Agathon* "der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf", "il primo romanzo per teste pensanti" (Lessing 1769; ed. 1954: 356), mentre lo stesso Wieland parlava di "una sorta di romanzo filosofico" (Wieland 1975: 163).

Già l'ambientazione storica e la trama del romanzo rivelano l'interesse di Wieland per la cultura e la filosofia greche. Agathon è un personaggio storico realmente esistito, noto come autore di commedie, appartenente alla cerchia di Socrate ad

Atene, come emerge, in particolare, dal *Simposio* di Platone, in cui prende parte alle discussioni circa la natura dell'eros su cui verte il dialogo – sebbene nel romanzo di Wieland non vi sia alcun riferimento diretto all'opera platonica. È stato osservato che, a differenza di altri autori tedeschi – su tutti Johann Joachim Winckelmann –, Wieland era interessato dell'antichità greca non perché mosso soltanto da riflessioni di carattere estetico o letterario, ma soprattutto per il rapporto tra filosofia e vita su cui si basavano le scuole filosofiche ellenistiche (cfr. Manger 2011), di cui l'autore leggeva (e spesso tradusse) i principali esponenti: Socrate, Epicuro, Orazio, Cicerone, Luciano di Samosata. D'altronde, la *Storia di Agathon* abbonda di riferimenti a Platone, allo stoicismo, a Orazio, al platonismo e all'orfismo, all'epicureismo. Non è un caso che durante la scrittura del romanzo Wieland progettasse di scrivere una storia della filosofia, mentre più concretamente, nel 1769, divenne docente di filosofia a Erfurt.

Tuttavia, a nostro avviso, il rimando alle filosofie ellenistiche nell'*Agathon* non è presente soltanto nei contenuti ma anche e soprattutto a livello formale. A ben vedere, la *Geschichte des Agathon* costituisce un "romanzo filosofico" non tanto per la trama che narra di un'evoluzione spirituale, ma per la sua forma peculiare, i cui modelli non sono da individuare unicamente nei prosatori inglesi contemporanei di Wieland (come abbiamo detto, in John Fielding o in Laurence Sterne), bensì soprattutto negli esercizi spirituali praticati all'interno delle scuole filosofiche dell'antichità greca. In tal senso, l'intero romanzo wielandiano può essere considerato un esercizio spirituale che, in virtù del suo carattere psicagogico, deve produrre una trasformazione interiore del lettore, coinvolgendolo non soltanto a livello intellettuale, ma in maniera totale, "spirituale" appunto, grazie all'esperienza della lettura. Del resto – come vedremo – per Wieland la proposta antropologica della filosofia antica

sembra essere ancora valida per il Settecento poiché capace di coniugare in modo olistico sensi e intelletto e di sanare in tal modo le disfunzioni della modernità. In definitiva, ci sembra essere questo l'obiettivo "performativo" e "filosofico" del romanzo.

1. *Esercizi spirituali*

Le dottrine delle scuole filosofiche ellenistiche, con cui Wieland si confrontò da vicino, erano generalmente basate, come hanno osservato Pierre Hadot (1995, 2002, 2008) e Michel Foucault (2001), sui concetti socratici di "conoscenza", "cura", "governo del sé", e avevano come obiettivo quello di provocare nei soggetti un mutamento radicale dello stile di vita e una metamorfosi totale della maniera di vedere il mondo. Funzionali a questo scopo, soprattutto nell'ambito dello stoicismo e dell'epicureismo, erano esercizi letterari e pratiche autoconoscitive quali la lettura o la scrittura di saggi, diari, autobiografie, che dovevano sollecitare il soggetto a una costante auscultazione interiore, indurlo ad assumere un atteggiamento sempre vigile, critico, virtuoso rispetto ai propri comportamenti e ai propri pensieri (Hadot 2002). Questi esercizi spirituali – praticati da Marco Aurelio, Epicuro, Epitteto, Cicerone, Seneca, tra gli altri – permettevano al soggetto di esercitare un controllo di sé e una perpetua vigilanza, un affinamento del senso morale, favorito da un continuo esame di coscienza. In tal senso, le immagini mentali, i valori, le abitudini e i pregiudizi che esse veicolano dovevano essere sempre sottoposte a un esame serrato. Era necessario che l'individuo mutasse il proprio modo di valutare gli oggetti e gli eventi della vita quotidiana precedentemente dati per scontati, mettesse cioè in dubbio i sistemi valoriali ereditati, spesso falsati dagli elementi passionali e dall'edu-

cazione ricevuta, per assumere un punto di vista più obiettivo e distaccato nei confronti della realtà circostante, che gli consentisse di porsi – soprattutto nel caso dello stoicismo – in consonanza intima con il libero corso della natura, con il logos universale.

Se ora consideriamo il romanzo di Wieland, troviamo spesso Agathon alle prese con simili pratiche “autoriflessive”, che, a ben vedere, costituiscono strumenti indispensabili per la sua progressiva crescita e risultano funzionali alla relativizzazione critica del suo entusiasmo idealistico che altrimenti gli impedisce di vedere le cose nella loro giusta obiettività, e cioè “die wahre Beschaffenheit der Dinge” (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 63), come osserva Hippias. Ad esempio, di sovente l’autore ritrae il suo protagonista impegnato in *Selbstgespräche*, in dialoghi con se stesso, in cui riflette (o meglio “filosofa”, come si legge) sulle sue esperienze personali. In questo modo Agathon si ritrae dal flusso irriflesso della vita quotidiana, interrompendolo, ponendosi a distanza dal suo vissuto. Laddove, a partire dal settimo libro, Agathon racconta il suo passato a Danae ripercorrendo le principali tappe della sua formazione, nella terza edizione del 1794 il romanzo – o meglio il manoscritto che racconta la storia del giovane ateniese che il narratore legge e commenta rivolgendosi al lettore – sembra coincidere significativamente con l’autobiografia redatta dal protagonista per rendere conto ad Archytas dei suoi progressi spirituali una volta giunto a Taranto. Qui Agathon decide, “seine Beichte schriftlich abzulegen, und die Geschichte seiner Seele in den verschiedenen Epochen seines Lebens so getreu und lebendig, als er sie in der Stille einsamer Stunde in sein Gedächtnis zurück rufen könnte, zu Papier zu bringen” (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 738)¹.

Del resto è lo stesso Wieland a evidenziare la necessità, ai fini del graduale sviluppo della personalità, di ricorrere a un *medium* che sia in grado di interrompere l'esperienza di flusso della vita quotidiana per modificare il nostro punto di vista su noi stessi e la realtà che ci circonda:

Und die Erfahrung lehrt, daß wir selten zu einer neuen Entwicklung unsrer Selbst, oder zu einer merklichen Verbesserung unsers vorigen innerlichen Zustandes gelangen, ohne durch eine Art von Medium zu gehen, welches eine falsche Farbe auf uns reflektiert, und unsre wahre Gestalt eine Zeitlang verdunkelt (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 436).

Laddove gli esercizi spirituali degli antichi – basati principalmente sulle pratiche della scrittura e della lettura – dovevano produrre nel soggetto un nuovo orientamento nel mondo, una trasformazione, una metamorfosi del sé, e prevedevano una sorta di straniamento, mirante a una liberazione dai pregiudizi e dalle convenzioni usuali, nella *Geschichte des Agathon* di Wieland l'interruzione del *continuum* esperienziale e del corso irriflesso dei pensieri è esplicitamente l'oggetto tematico dei primi capitoli, come dimostrano i titoli dei paragrafi: “Etwas ganz Unerwartetes”, e cioè “Qualcosa di assolutamente inaspettato”; “Unvermutete Unterbrechung des Bacchus-Festes”, ossia “Interruzione imprevista del baccanale” (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 23-26).

Già all'inizio del romanzo, nel momento in cui Agathon si lascia andare alle sue fantasie, viene risvegliato bruscamente, è cioè chiamato dal narratore a riprendere contatto con la realtà, come accade, ad esempio, nell'episodio dell'incontro del protagonista con le Baccanti in festa sui monti della Tracia:

Eine Öffnung des Waldes zwischen zween Bergen zeigte ihm von fern die untergehende Sonne. [...] Er überließ der Begeisterung, worin dieses majestätisches Schauspiel empfindliche Seelen zu setzen pflegt, ohne eine lange Zeit sich seiner dringendsten Bedürfnisse zu erinnern. [...] Er legte sich hierauf nieder, entschlief unter dem sanftbetäubenden Gemurmel der Quelle, und träumte [...]. Er genoß noch der Süßigkeit des Schlags, den Homer für ein so großes Gut hält; als er durch ein lermendes Getöse plötzlich aufgeschreckt wurde (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 22).

Così come il protagonista viene disturbato nei suoi sogni, lo stesso succede anche al lettore, il quale viene di sovente destato da Wieland attraverso le numerose digressioni inserite nella narrazione. In maniera simile a quanto accade nel *Tristram Shandy* di Laurence Sterne (cfr. Karremann 2017) – il cui stile Wieland associa indicativamente alla “socratiche Weisheit”, alla “saggezza socratica” (Behmer 1899: 16) – l'autore fa sì che spesso il lettore interrompa la lettura e il processo di immedesimazione con Agathon per riflettere spassionatamente sulle situazioni in cui questi è coinvolto, come pure a considerare criticamente la versione dei fatti proposta dal compilatore del manoscritto. Se l'eroe della storia è spesso impegnato a dialogare “filosoficamente” con se stesso, il medesimo atteggiamento riflessivo, a un livello superiore, viene richiesto al lettore del romanzo:

Er hatte während seiner Fahrt nach Sicilien, welche durch keinen widrigen Zufall beunruhiget wurde, Zeit genug, Betrachtungen über das, was zu Smyrna mit ihm vorgegangen war anzustellen. Wie? rufen hier einige Leser, schon wieder Betrachtungen? Allerdings, meine Herren, und in seiner Situation würde es ihm nicht zu vergeben gewesen sein, wenn er keine angestellt hätte. Desto schlimmer für euch, wenn ihr, bei gewissen Gelegenheiten, nicht so gerne mit euch

selbst redet als Agathon; vielleicht würdet ihr sehr wohl tun, ihm diese kleine Gewohnheit abzulernen (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 340-41).

Così come gli esercizi spirituali delle scuole filosofiche ellenistiche erano funzionali a tenere l'Io in agilità, a mantenerlo sempre vigile e cosciente delle proprie azioni e dei propri pensieri, nel romanzo di Wieland sono presenti numerosi elementi stranianti, per cui il narratore, ad esempio, riprende i lettori, "welche vielleicht vergessen haben, dass sie kein Agathon sind" (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 307). Oppure interrompe il flusso narrativo esortandoli a ragionare autonomamente sul destino di Agathon: "Wir machen hier eine kleine Pause, um dem Leser Zeit zu lassen, dasjenige zu überlegen, was er sich selbst in diesem Augenblick für oder wider unsern Helden zu sagen haben mag" (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 433). Come pure il narratore invita spesso chi legge a prendere consapevolezza della crescita interiore del protagonista a partire da una presa di distanza critica dalle sue abitudini mentali: "Unsere Leser sehen aus dieser Probe der geheimen Gespräche, welche Agathon mit sich selbst hielt, daß er noch weit davon entfernt ist, sich von diesen enthusiastischen Schwung der Seele Meister gemacht zu haben, der bisher die Quelle seiner Fehler sowohl als seiner schönsten Taten gewesen ist" (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 481). In generale, si può affermare che attraverso questi elementi stilistici il lettore è esortato dal narratore all'esercizio spirituale del "Nachdenken", a riflettere cioè criticamente sulla materia narrata:

Unsere nachdenkenden Leser werden nunmehr ganz deutlich begreifen, warum wir bedenken getragen haben, dem Urheber der griechischen Handschrift in seinem allzugünstigen Urteil von dem gegenwärtigen moralischen Zustande unsers Helden, Beifall zu geben. Wir können uns nicht verbergen, daß dieser Zustand für seine Tugend gefährlich ist,

und desto gefährlicher, je mehr man in demselben durch eine gewisse Behaglichkeit, Munterkeit des Geistes, und andre Anscheinungen einer völligen Gesundheit, sicher gemacht zu werden pflegt, sich in seinem natürlichen Zustande zu glauben (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 507-08).

2. *Mutamento di prospettiva*

Se a caratterizzare la filosofia antica per Pierre Hadot è un “perenne conflitto fra il tentativo compiuto dal filosofo per vedere le cose quali siano dal punto di vista della natura universale e la visione convenzionale su cui poggia la società umana” (Hadot 2002, ed. 2005: 14), il romanzo di Wieland consente di gettare uno sguardo dall’alto, saggio, filosofico, di distacco e consapevolezza sull’esperienza esistenziale di Agathon. Del resto, nei principali testi delle scuole filosofiche ellenistiche ricorre spesso il motivo dello sguardo dall’alto, presente, ad esempio, nelle opere di Luciano di Samosata (Hadot 2008; ed. 2009: 64-66), che Wieland traduce, dove allude alla necessità – favorita dagli esercizi spirituali – di sottrarsi alla propria prospettiva individuale quotidiana, limitata e parziale, per dedicarsi spassionatamente alla contemplazione del tutto e porsi così in sintonia con il logos che pervade la natura, facendolo altresì circolare all’interno del proprio sé. A proposito del tema ricorrente nella filosofia antica dello sguardo dall’alto Hadot osserva che tale esercizio contemplativo segna un passaggio

nel dominio della natura. Si tratta di [...] un totale rovesciamento della maniera abituale di vedere le cose. Si passa da una visione ‘umana’ della realtà, visione per cui i valori dipendono dalle passioni, a una visione ‘naturale’ delle cose che colloca ogni evento nella prospettiva della natura universale. Questo cambiamento di visione è difficile. È precisamente lì che devono intervenire gli esercizi spirituali al fine di operare a poco a poco la trasformazione interiore che è indispensabile (Hadot 2002, ed. 2005: 33).

Che il romanzo wielandiano si proponga il medesimo obiettivo “filosofico” degli esercizi spirituali indagati da Pierre Hadot è evidente sin dal “Vorbericht” dell’*Agathon*, in cui l’autore si sofferma sulla *Wirkung* dell’opera, rivolgendosi direttamente al lettore. Wieland lascia a quest’ultimo la facoltà di decidere se la storia narrata nel manoscritto sia vera o no, ma l’importante è che essa sia conforme al “*Lauf der Welt*”, e cioè al “corso del mondo”, e ricrei il moto incessante e oggettivo della natura, al di là di qualsiasi punto di vista soggettivo e personale, “*daß die Charakter nicht willkürlich, und bloß nach der Phantasie, oder dem Absichten des Verfassers gebildet, sondern aus dem unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen*” (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 11).

Per comprendere la finalità filosofica dell’opera può essere utile considerare il dialogo tra Agathon e Archytas che Wieland inserisce programmaticamente al termine del romanzo nell’ultima edizione del 1794. Nel sistema morale di Archytas, in cui echeggiano suggestioni intellettuali provenienti dall’ambito dell’epicureismo e dello stoicismo e che riesce in qualche modo a risolvere i dubbi esistenziali di Agathon, ogni cosa, ogni esperienza, ogni evento, sia di natura materiale che spirituale, costituisce un tutto, e concorre al progressivo dispiegamento del piano della natura, il quale, se durante la nostra quotidianità rimane invisibile, può essere intuito grazie a un atteggiamento filosofico. Una tale prospettiva speculativa permette infatti ad Archytas di scorgere nell’avvicinarsi dei fatti del mondo

einen so genauen Zusammenhang von Ursache und Wirkung, Mittel und Endzweck, eine so schöne Einfalt in der unerschöpflichsten Mannigfaltigkeit, im ewigen Streit der verschiedensten Elemente und Zusammensetzungen so viel Harmonie, im ewigen Wechsel der Dinge so viel Einförmigkeit, bei aller anscheinenden Verwirrung so viel Ordnung,

im Ganzen einen so reinen Zusammenklang aller Teile zu Einem gemeinschaftlichen Zweck (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 763).

Archytas aggiunge che in questa contemplazione del tutto viene meno la limitatezza del nostro Io individuale, “verschwindet auf immer jede Vorstellung, jede Begierde, jede Leidenschaft, die mein ich von dem Ganzen, dem es angehört, trennen, meinen Vorteil isolieren, meine Pflicht meinem Nutzen o der Vergnügen unterordnen will” (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 764).

Laddove nel “Vorbericht” che apre l’ultima edizione del 1794 l’autore evidenzia l’importanza del sistema filosofico di Archytas per la comprensione del “moralischen Plane des Werks” (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 591), si può affermare che è lo stesso romanzo di Wieland che deve consentire al lettore – questa la nostra tesi – di percepire la totalità cui allude il saggio tarantino, di considerare la vita come una catena ininterrotta di cause ed effetti, “als ein Ganzes”, e soprattutto di rimettersi intimamente in contatto “mit dem Plane des Weltalls” (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 767-68)². In tal senso, si potrebbe dire, l’opera wielandiana si fa esplicitamente *medium* di diffusione del logos universale³, facendo propria la modalità psicagogica caratteristica del discorso filosofico nell’antichità greca, per cui vale anche per la *Storia di Agathon* ciò che Hadot ha scritto a proposito di molte “opere filosofiche degli antichi”. Queste non sono “destinate a comunicare informazioni intorno a un contenuto concettuale dato. Ma, di fatto, sono assai spesso esercizi spirituali che l’autore pratica egli stesso, e fa praticare al suo lettore. Sono destinate a formare le anime. Hanno un valore psicagogico” (Hadot 2002; ed. 2005: IX). Alla luce di questa

consapevolezza, non è un caso se al termine della prima edizione del romanzo Wieland si soffermi proprio sull'aspetto performativo e insieme psicagogico che sottostà all'atto di lettura del suo romanzo:

Nun bleibt uns nichts übrig, als unsern Lesern und Leserinnen, welche Geduld genug gehabt haben, bis zu diesem Blatte fortzulesen – dafür zu danken – und sie zu versichern, daß es uns sehr angenehm sein sollte, wenn sie soviel Geschmack an dieser Geschichte gefunden hätten, um sie noch einmal zu lesen – und noch angenehmer, wenn sie weiser oder besser dadurch geworden sein sollten (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 554).

3. *La filosofia antica come terapia olistica*

Tuttavia nella *Geschichte des Agathon* questa saggezza sembra comunicarsi al lettore non soltanto a livello intellettuale, ma deve compenetrarlo, coinvolgerlo nella totalità del suo essere e del suo spirito, se “la parola spirituale – suggerisce ancora Hadot – permette [...] di fare capire come tali esercizi siano opera non solo del pensiero, ma di tutto lo psichismo dell'individuo” (Hadot 2002; ed. 2005: 30). La critica che si è occupata del romanzo di Wieland ha considerato il ruolo svolto dal lettore prevalentemente dal punto di vista dell'atteggiamento critico e riflessivo richiestogli dal narratore, ma in realtà nella *Storia di Agathon* è importante al contempo anche il processo di immedesimazione che coinvolge chi legge e che deve stimolare la sua compartecipazione emotiva alle vicende del protagonista. A ben vedere, il lettore è chiamato a muoversi tra i due poli dell'identificazione e della distanza ironica da Wieland, il quale si dimostra in fondo fedele all'imperativo, proposto da Orazio nell'*Ars Poetica*, del *prodesse e delectare*. Nel 1794 Friedrich Heinrich Jacobi scriveva

significativamente all'autore: "Ich habe es immer als ein Meisterstück Ihrer Kunst angesehen, daß sie Ihre Leser in alle Irrthümer Ihres Helden mit zu verführen wissen. [...] Wenn Ihr Agathon seine Leser klüger machen soll, so müssen diese mit ihm fallen und mit ihm aufstehen [...]" (Wieland 1983: 17-18). Del resto, anche prima, già nel 1771, Jacobi aveva individuato le componenti eterogenee del romanzo e in una lettera all'editore lispense Göschen definiva la *Geschichte des Agathon* come "das erste prosaische Werk, welches aus vollem Kopfe und aus vollem Herzen geschrieben ist" (Jacobi 1981: 145).

Un tale atteggiamento filosofico, aperto – osserva Jacobi – sia alle ragioni della "testa" sia a quelle del "cuore", fa sì che Wieland presenti nel romanzo *Agathon* come un carattere "medio", e tracci un quadro a tutto tondo del personaggio, non raffigurandolo unicamente quale "Modell eines vollkommen tugendhaften Mannes" (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 13), ma mostrandolo "in einem manchfaltigen Licht, [...] von allen Seiten" (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 12), in tutte le sue sfaccettature e ambiguità. Soltanto in questo modo – ammette l'autore – il lettore può immedesimarsi nella storia di *Agathon* e trarne insegnamento: "Damit *Agathon* das Bild eines wirklichen Menschen wäre, in welchem viele ihr eigenes erkennen sollten, konnte er, wir behaupten es zuversichtlich, nicht tugendhafter vorgestellt werden, als er ist" (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 13).

Implicitamente Wieland esprime qui una critica al moralismo didascalico di un Richardson, ma si discosta – come abbiamo accennato – anche dal modello del romanzo greco, in cui la verginità – ha osservato Michel Foucault (1984; ed. 2015: 233-36) – è un valore da salvaguardare per la coppia di amanti protagonisti nel corso delle loro peripezie. Al contra-

rio, Agathon cede spesso alle tentazioni dei sensi: ad esempio, tradisce il voto d'amore per l'eterea Psyche per soggiacere alle lusinghe della bella Danae. E chi legge cede insieme a lui in virtù della forza erotica e sensuale che promana dalle descrizioni di Wieland, il quale, ad esempio, avverte i lettori sposati di non proseguire oltre nella lettura degli episodi più piccanti. Non è un caso che l'autore si soffermi sulla capacità dell'arte di appellarsi alla sensibilità del fruitore, laddove Agathon è spesso esposto a esperienze estetiche, "welche die Seele in ein bezaubertes Vergessen ihrer selbst versenkten, und, nachdem sie alle ihre edlere Kräfte entwaffne hatte, die erregte und willige Sinnlichkeit der ganzen Gewalt der von allen Seiten eindringenden Wollust auslieferten" (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 55). Effettivamente ci sono pervenute testimonianze di non pochi lettori settecenteschi che si sono immedesimati più nelle avventure erotiche del protagonista wielandiano che nelle sue riflessioni di carattere morale o intellettuale⁴.

Laddove, a livello di contenuti, l'esistenza di Agathon si alterna tra esperienze dei sensi e dello spirito, esperienze che, come è usuale nella quotidianità, giungono raramente ad armonizzarsi tra loro; se per Wieland, il quale cita Orazio, la vera virtù consiste nella medietà tra gli estremi ("Die Tugend – pflegt man dem Horaz nachzusagen – ist die Mittelstraße zwischen zween Abwegen, welche beide gleich sorgfältig zu vermeiden sind" – Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 165); a nostro avviso il lettore del romanzo può fare un *Erlebnis* totalizzante, olistico, grazie all'atto della lettura, se questa, già nelle intenzioni di Wieland, deve stimolare in lui risposte sia sensibili-emotive che cognitivo-intellettuali⁵.

Del resto, già a livello tematico l'importanza del concetto (pagano) di totalità è al centro del discorso filosofico di

Archytas, che si propone anche come terapia alla scissione “moderna” tra sensi e intelletto di cui soffre Agathon. Questi, d'altronde, si trasferisce a Taranto proprio per ritrovare una “Harmonie zwischen [...] Kopf und Herzen” (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 748) e spera che il filosofo possa rimetterlo in una “bessere Übereinstimmung” con se stesso (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 749):

Die Uneinigkeit, die sich unvermerkt zwischen seinem Kopf und seinem Herzen entsponnen hatte, mußte schlechterdings aufs Reine gebracht werden: und wer hätte ihn in dieser, für die Ruhe und Gesundheit seiner Seele so wichtigen Angelegenheit, sicherer leiten, ihm gewisser zu einem glücklichen Ausgang aus dem Labyrinth seiner Zweifel verhelfen können, als Archytas? (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 737).

Nel ribadire la necessità di considerare la natura nella sua intrinseca unità, come una concatenazione di cause ed effetti, Archytas ammette implicitamente che “tutte” le esperienze di Agathon, sia quelle sensuali sia le intellettuali, hanno contribuito non poco alla sua maturazione esteriore e interiore. Il filosofo tarentino spiega infatti che se l'uomo “aus zwei verschiedenen und einander entgegen gesetzten Naturen bestehe: einer tierischen, die mich mit allen andern Lebendigen in dieser sichtbaren Welt in Eine Linie stellt; und einer geistigen, die mich durch Vernunft und freie Selbsttätigkeit unendlich hoch über jene erhebt”, la massima perfezione consiste allora, “in einer völligen, reinen, ungestörten Harmonie dieser beiden zu Einer verbundenen Naturen” (Wieland 1766/67-1773-1794; ed. 1986: 55).

Per Wieland la filosofia antica, in virtù di questa sua capacità di conciliare gli opposti, è ancora capace, alla metà del

Settecento, di fornire una cura alle disfunzioni della modernità, come emerge altresì dal saggio wielandiano *Philosophie als Kunst zu leben und Heilkunst der Seele betrachtet* (1778). Qui l'autore parte dalla consapevolezza della scissione tra corpo e spirito che caratterizza l'uomo nella società moderna: "Der Mensch ist dann nicht mehr das edle Geschöpf, an dem Alles Sinn und Kraft und Seele oder (so zu sagen) alles Körperliche geistig und alles Geistige körperlich ist: er ist ein unnatürlicher centaurischer Zwitter von Thier und von Geist, wo Eines auf Unkosten des Andern lebt" (Wieland 1778; ed. 1984: 67-68). Al contrario Wieland osserva che un saggio bilanciamento tra le istanze sensibili e quelle intellettive, considerate in base al concetto ciceroniano di natura, sta a fondamento dell'arte di vivere, che rappresenta il vero significato del termine "filosofia" e che per gli antichi consisteva principalmente nella libera espressione di tutte le facoltà ed energie presenti nel soggetto:

Eben diese Natur (dachten sie), die uns athmen, essen und trinken, Hände und Füße brauchen lehrt u. s. w., lehrt uns auch unsre Sinne, unser Gedächtniß, unsern Verstand, alle unsre übrigen Kräfte brauchen, lehrt uns auch, was sich für uns schickt oder nicht. [...] Für alle unsre dringenden Bedürfnisse hat die Natur gesorgt (Wieland 1778; ed. 1984: 59-60).

Alla luce di questa consapevolezza nel saggio Wieland ribadisce l'importanza dell'esperienza estetica: l'"arte" è considerata dall'autore come una terapia capace di sanare le contraddizioni esposte sopra, in quanto *medium* attraverso cui l'uomo è posto in grado di riscoprire, di far riaffiorare in superficie la propria natura interiore: "die Kunst – scrive Wieland – sey im Grunde nichts Anderes als die Natur selbst, die durch den Menschen, als ihr vollkommenstes Werkzeug, dasjenige, was

sie gleichsam nur flüchtig entworfen oder angefangen, unter einem andern Namen ausbilde und zur Vollkommenheit bringe" (Wieland 1778; ed. 1984: 64-65). In particolare, l'arte contribuisce a risvegliare la natura dell'uomo perché capace di promuovere un "freien Gebrauch", un libero uso delle sue energie interiori, così come nel nostro caso il romanzo, la *Geschichte des Agathon* intende agire sulle strutture affettive e cognitive dei lettori promuovendo il loro armonico rapporto e consentendo al soggetto di fare esperienza, attraverso il *medium* della letteratura – e dunque dell'arte –, di quella totalità che la quotidianità e l'immersione irriflessa nel presente altrimenti gli nega.

Se – come è stato osservato dalla critica – l'arte tedesca nel Settecento, come pure quella di Wieland, si fondava generalmente sul programma antropologico del "ganze[n] Mensch[en]", dell'"uomo totale", e cioè su un nuovo approccio al soggetto considerato quale sintesi compiuta di emozioni, sensibilità, intelletto e ragione (cfr. Schings 1994 e Agazzi 2016), nella *Geschichte des Agathon* l'estetica del romanzo moderno si lega indissolubilmente a una riscoperta della filosofia antica, come pure a una sua rifunzionalizzazione strategica in una contemporaneità lacerata dalla crisi.

NOTE

¹ Walter Erhart (1991) ha osservato come qui Wieland faccia esplicito riferimento alla tradizione degli esercizi spirituali delle scuole filosofiche ellenistiche, ma senza evidenziare l'incidenza di questo modello sull'intera struttura formale dell'*Agathon*.

² È proprio la sua capacità di rappresentare la vita come una totalità dotata di senso a distinguere dai precedenti romanzi la *Geschichte des Agathon* di Wieland per Friedrich von Blanckenburg, che nel suo *Versuch über den Roman* (1774) prende a modello proprio l'opera wielandiana per definire una prima sistematica teoria (settecentesca) del romanzo. Per Blanckenburg l'*Agathon* di Wieland era una dimostrazione che il genere del romanzo, sebbene nato "für die Unterhaltung der

Menge", "könne zu einem sehr angenehmen, und sehr lehrreichen Zeitvertreiber gemacht werden; und nicht etwan für müßiges Frauenzimmer, sondern auch für den denkenden Kopf" (Blanckenburg 1774, ed. 1965: VII). Rispetto alle altre forme letterarie il romanzo sarebbe il genere più "filosofico" perché in grado di rendere percepibile la processualità, il movimento intimo della natura e di renderne altresì compartecipe il lettore: "Eben so wie die Werke der Natur geordnet sind, die indem sie uns Vergnügen gewahren, zu gleicher Zeit Keime zum Denken, ebenso wird der Dichter sein Werk ordnen" (Blanckenburg 1774, ed. 1965: 252-53). Ciò spinge Blanckenburg ad affermare che nel romanzo l'artista si sostituisce a Dio, poiché fa trasparire nella sua opera "die Weisheit des Schöpfers": "Dichter heißen so gerne Schöpfer. Ich glaube, daß sie nur darin diesen Namen verdienen, wann sie ihren Werken so viel Aehnlichkeit, als es möglich ist, mit den Werken des Uneingeschränkten zu geben wissen. Wenn wir eingeschränkten Geschöpfe unsre Kraft anstrengen, um das All, so viel wir vermögen, zu übersehen: so entdecken wir, daß in diesem Ganzen nichts um sein selbst willen da; – daß eins mit allem, und alles mit einem verbunden ist; – daß, so wie jede Begebenheit selbst wieder die wirkende Ursache hat, diese Begebenheit selbst wieder die wirkende Ursach einer folgenden Begebenheit wird. Wir sehn eine, bis ins Unendliche fortgehende Reihe verbundener Ursachen und Wirkungen: ein, in einander geschlungenes Gewebe, das, wenn es aus einander zu wickeln wäre, ganz ununterbrochen einen Faden enthielte; oder vielmehr dessen verschiedene Fäden sich alle in einen Anfang – die Weisheit des Schöpfers vereinen, und dessen Ende vielleicht in unsrer höhern Vervollkommenung... doch er kann dies, wer kann das Ganze übersehen?" (Blanckenburg 1774, ed. 1965: 312-13).

³ Già nel 1751 Wieland aveva scritto un "Lehrgedicht" filosofico nello stile del *De rerum natura* di Lucrezio, dal titolo *Die Natur der Dinge, oder die vollkommenste Welt*, in cui era presente l'idea della concatenazione spirituale di tutte le cose, mentre il poema si faceva espressamente *medium* del logos presso il pubblico leggente: "Doch wer mit freiem Blick und einem Geist voll Klarheit / Sich in das Ganze wagt, den rührt die höchste Wahrheit, / Dem macht unzweifelhaft der tausendfache Mund / Der zeugenden Natur das Daseyn Gottes kund" (Wieland 1751; ed. 1984: 20).

⁴ A questo proposito osservava Georg Christoph Lichtenberg: "Wieland ist aber weit über alles, was ich kenne, in den Schilderungen der sinnlichen Wollust, so wie sie sich einer schönen Einbildungskraft entkörper, und sie in den geistigen Genuß unendlicher Wonne versenkt, in welcher eine durch alle Sinne einströmende Wollust wie ein Tropfen verschwindet". Cfr. Heinz (2008: 145).

⁵ Sulla facoltà della letteratura di agire sulle strutture cognitive del soggetto cfr. Wolfgang Iser (1976; ed. 1984) e in base alle più recenti apporti delle neuroscienze e della *Emotionsforschung* Nienhaus (2015) e Cometa (2017).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Agazzi, Elena (2016), "Alcune riflessioni sul concetto di 'ganzer Mensch?'"', *Cultura tedesca. Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik*, eds. Elena Agazzi; Raul Calzoni, 50: 75-100.
- Behmer, Carl August (1899), *Laurence Sterne und Wieland*, München, Carl Haushalter.
- Blanckenburg, Friedrich von (1774), *Versuch über den Roman*, ed. Eberhard Lämmert, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965.
- Budde, Bernard (2000), *Aufklärung als Dialog. Wielands antithetische Prosa*, Tübingen, Niemeyer.
- Cometa, Michele (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffello Cortina.
- Erhart, Walter (1991), *Entzweiung und Selbstaufklärung. Christoph Martin Wielands "Agathon-Projekt"*, Tübingen, Niemeyer.
- Foucault, Michel (1984), *Histoire de la sexualité, III. Le souci de soi*, trad. it. a cura di Laura Guarino, *La cura di sé. Storia della sessualità, III*, Milano, ES, 2015.
- (2001), *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, trad. it. a cura di Mauro Bertani, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- Hadot, Pierre (1995), *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, trad. it. a cura di Elena Giovanelli, *Che cos'è la filosofia antica?*, Torino, Einaudi, 2010.
- (2002), *Exercices spirituels et philosophie antique*, trad. it. a cura di Anna Maria Marietti, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi, 2005.
- (2008), *N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, trad. it. a cura di Anna Chiara Peduzzi, *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- Heinz, Jutta, ed. (2008), *Wieland Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler.

- Iser, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Paderborn, Wilhelm Fink, 1984.
- Jacobi, Friedrich Heinrich (1981), *Briefwechsel. Gesamtausgabe, Bd. I: Briefwechsel 1762-1775*, eds. Michael Brüggem; Peter Siegfried Sudhof, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frohmann-Holzboog,
- Jacobs, Jürgen (1972), *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, München, Wilhelm Fink.
- Karremann, Isabel (2017), "Die Kunst des Lesens: Laurence Sternes, The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman", *Die Kunst des Erzählens. Exemplarische Lektüren von Homer bis heute*, eds. Michael Erler; Dorothea Klein. Würzburg, Königshausen & Neumann: 147-64.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1769), *Hamburgische Dramaturgie, Bd. VI, Gesammelte Werke*, ed. Paul Rilla. Berlin, Aufbau-Verlag, 1954.
- Manger, Klaus (2011), "Literatur als Heilkunst der Seele betrachtet", *Heilkunst und schöne Kunst: Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert*, eds. Heidi Eisenhut; Anett Lütteken; Carsten Zelle. Göttingen, Wallstein: 46-59.
- Marchand, James W. (1984), "Wieland's Style and Narratology", *Cristoph Martin Wieland*, ed. Hansjörg Schelle. Tübingen, Niemeyer: 1-32.
- Miller, Norbert (1968), *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*, München, Carl Hanser.
- Nienhaus, Stefan (2015), "Le emozioni nella letteratura. Ricerca attuale e radici retoriche – con un'appendice: la gioia di Eichendorff", *Testi e linguaggi*, 9: 141-65.
- Paulsen, Wolfgang (1975), *Christoph Martin Wieland. Der Mensch und sein Werk in psychologischen Perspektiven*, Bern-München, Francke.
- Rogan, Richard G. (1981), *The Reader in the Novels of C.M. Wieland*, Las Vegas-Bern-Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Saariluoma, Liisa (2004), *Erzählstruktur und Bildungsroman. Wielands "Geschichte des Agathon", Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

- Schings, Hans-Jürgen (1984), "Agathon, Anton Reiser, Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts in Bildungsroman", *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration*, ed. Wolfgang Wittkowsky. Tübingen, Niemeyer: 42-68.
- , ed. (1994), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler.
- Seiler, Christiane (1977), "Die Rolle des Lesers in Wielands *Don Sylvio von Rosalva* und *Agathon*", *Lessing Yearbook*, 9: 152-65.
- Swales, Martin (1980), *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton, Princeton U.P.
- Watt, Ian (1957), *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, trad. it. a cura di Luigi Del Grosso Guerrieri, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 2006.
- Wieland, Christoph Martin (1751), "Die Natur der Dinge, oder die vollkommenste Welt", *Sämmtliche Werke*. Nördlingen, C.H. Beck, 1984, Vol. XIII: 4-274.
- (1778), "Philosophie als Kunst zu Leben und Heilkunst der Seele betrachtet", *Sämmtliche Werke: Vermischte Aufsätze*. Nördlingen, C.H. Beck, 1984, Vol. VIII: 55-70.
- (1766/67-1773-1794), *Geschichte des Agathon*, ed. Klaus Manger, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1986.
- (1975), *Wielands Briefwechsel: Briefe der Biberacher Amtsjahre (6. Juni 1760-20. Mai 1769)*, eds. Renate Petermann; Hans Werner Seiffert, Berlin, Deutsche Akademie der Wissenschaften, Vol. III.
- (1983), *Wielands Briefwechsel: Briefe der Weimarer Zeit*, ed. Hans Werner Seiffert, Berlin, Deutsche Akademie der Wissenschaften, Vol. V.
- Würzner, Hans (1981), "Die Figur des Lesers in Wielands *Geschichte des Agathon*", *Christoph Martin Wieland*, ed. Hansjörg Schelle. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 399-406.

FLAVIA PAPPACENA

*L'Arianna di Giuseppe Salomoni (1776):
la trasformazione del ballo italiano nel secondo Settecento*

Giuseppe Salomoni (1730 ca.-1805 ca.) è uno dei più noti rappresentanti del grottesco, genere italiano di danza che dalla sua origine, lontana nel tempo¹, agli inizi del Settecento si è andato gradatamente accrescendo e articolando in forme diverse ma unite dal comune denominatore di una spettacolarità di movimento, di scene, di costumi e di azioni, che suscitava nello spettatore reazioni di stupore, compiacimento e anche sonore risate. Si tratta di un teatro che, nonostante la sua funzione di intermezzo in diverse categorie di spettacolo – dal teatro d'élite al teatro popolare, dal genere musicale a quello drammatico –, traeva ispirazione dalla quotidianità rappresentandola con un linguaggio complesso in cui si alternavano, o interagivano, pantomima, movimenti acrobatici e danza di tradizione popolare. Per la immediatezza espressiva dei “caratteri” (pastori, pescatori, bottegai, sarti, figure appartenenti all'immaginario popolare), la stravaganza delle maschere (Arlecchino, Pulcinella, ecc.) e i bizzarri effetti scenografici e di magia, il ballo grottesco si era da tempo ramificato in tutta Europa generando schiere di adepti e radicandosi in luoghi specifici quali la Comédie Italien-

ne di Parigi e il Teatro della Comédie Allemande (Kärntnertortheater) di Vienna². Nella metà del Settecento il grottesco, praticato da italiani o da stranieri formatisi sulle tecniche italiane, era soprattutto presente come intermezzo tra gli atti delle opere di molti teatri europei, ad eccezione di quelli di cultura francese (Opéra di Parigi o teatri simili), che invece includevano *ballets terre-à-terre* tanto raffinati quanto privi di carica comunicativa per la geometria dei percorsi spaziali e la meccanicità dei gesti del corpo sovraccarico di lussuosi ornamenti, tra cui una maschera che copriva interamente il volto.

Giuseppe Salomoni in particolare appartiene a quella generazione di artisti italiani la cui attività si dispiega in un arco temporale molto ampio attraversando periodi di grandi trasformazioni. Tuttavia, a differenza di ballerini/coreografi italiani suoi coetanei, quali Gaspare Angiolini (1731-1803), Vincenzo Galeotti (1733-1816) e Onorato Viganò (1739-1811) – il primo fautore, gli altri sostenitori, della riforma del balletto tragico³ – Salomoni fu uno dei più tenaci continuatori della tradizione italiana nella sua rimodulazione in chiave viennese, anche se verso la fine della carriera si trovò – nell'*Arianna* del 1776 – a sperimentare la nuova forma del balletto di azione riuscendo a tener testa ai discepoli noverriani e alla generazione emergente di danzatori italiani propugnatori delle nuove forme espressive. A differenza di altri casi, per l'*Arianna* non si trattò di un balletto ricalcato su un prototipo noverriano o angioliniano, ma di un lavoro nuovo, nato dalla trasformazione “all’interno”, “dal di dentro”, del ballo italiano, un lavoro in cui l’autore si trovò a sperimentare un nuovo linguaggio, non sappiamo se con l’obiettivo, ma sicuramente con il risultato, di valorizzare il genere grottesco in una nuova ottica drammatica.

Per lo studioso, la traduzione in ballo del mito dell'*Arianna* abbandonata e sposa di Bacco è di particolare interesse in quanto è uno dei primi casi di “ballo che anticipa l’opera” in un periodo

in cui il balletto riformato era fortemente dipendente dal dramma in musica. Se si prescinde dal dramma pastorale *L'Arianna nell'isola di Nasso* di Giovanni Porta (1723) e *Arianna*, intreccio scenico musicale a cinque voci di Benedetto Marcello (1721), entrambi ispirati alle *Metamorfosi* ovidiane nella rivisitazione cinquecentesca di Dell'Anguillara, bisogna aspettare *Il trionfo d'Arianna* del 1781 di Carlo Lanfranco Rossi⁴, in quanto tutte le versioni dell'*Arianna e Teseo* musicate su libretto di Pietro Pariati quasi annualmente dal 1714 agli anni Settanta si fermano alla vittoria di Teseo sul Minotauro, mentre l'intreccio dell'*Arianna* viennese di Migliavacca del 1762 si avvale di un'altra fonte⁵.

Giuseppe si forma con il padre, anch'egli di nome Giuseppe (1710 ca.-1777 ca.), artista veneziano attivo in Europa oltre che in Italia, e dall'aprile 1754 alla fine del 1756 stimato maestro al Kärntnertortheater di Vienna, in cui affianca Franz Anton Hilverding⁶. A Vienna Joseph Salomone/Giuseppe Salomoni, detto Giuseppetto di Vienna, aveva portato il repertorio di maschere ereditate dalla Commedia dell'Arte e, così come si legge nel *Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne* del 1757, dei "caratteri" sviluppati in tipologie di personaggi legati all'ambiente rurale, ai mestieri e agli usi e costumi di diversi luoghi⁷. Dalle brevi descrizioni di balli di analogo titolo rappresentati in altri teatri europei (Harris-Warrick, Brown 2005: 312-19), possiamo dedurre che si trattasse di brevi scenette miste di pantomima e danza, dove personaggi, ancorché standardizzati ("caratteri"), erano rappresentati con quell'immediatezza di tratto e quella lucidità descrittiva tipica della pittura di genere dei Bamboccianti⁸. Gli sporadici balli a sfondo mitologico riportati nel *Répertoire* (*Orphée et Euridice* del 1755, *Le Triomphe de Bacchus* del 1756) rivelano uno sguardo allargato alle ultime tendenze, sebbene la somiglianza dei titoli con quelli composti dal figlio Giuseppe in Italia negli anni Sessanta insinuino il dubbio che si tratti di una rivisitazione del mito in chiave popolare-grottesca.

Il figlio Giuseppe, anch'esso probabilmente nato a Venezia, debutta, stante alle fonti riportate sul *Dictionary* di Highfill, Burnim e Langhans (1991: 190), a quindici anni, nel 1745, al Drury Lane di Londra, nel 1748 fino al 1750 lavora a Vienna, quindi dal 1751 al 1752 in Italia. Nel 1752 si sposta con un gruppo di artisti italiano in Portogallo (da cui l'appellativo "detto di Portogallo" che lo accompagnerà per tutta la sua carriera), dove rimane fino al 1755 (Sasportes 2011: 144, 167). Dalla nostra ricerca risulta che il suo esordio nella composizione di balli avviene a Livorno nel 1758 e che questa esperienza gli guadagna il prestigioso ingaggio al Teatro Regio di Torino per la creazione dei balli tra gli atti delle opere *Enea nel Lazio* e *La clemenza di Tito* rappresentati nella stagione di carnevale del 1760. Negli anni a seguire la sua attività si dispiega prevalentemente nel nord Italia (Reggio, Venezia, Torino, Padova, Milano, Pavia), con ingaggi a Roma (1763, 1766, 1770, 1774), un episodio a Stoccarda (1764, 1765) e un ingaggio al San Carlo di Napoli negli anni 1767 e 1768. Il 1776 costituisce l'ultima testimonianza della sua attività coreografica in Italia, che, stante alle fonti da noi finora reperite, si esaurisce nel 1795 con la collaborazione con il Ducale Collegio de' Nobili di Modena presso il quale fu maestro di ballo quasi ininterrottamente dal 1775⁹. Quest'ultimo periodo (fino ai primi dell'Ottocento) è intervallato da contratti del teatro Petrovskij di Mosca per collaborazioni coreografiche tra cui anche riproduzioni di balletti di Noverre¹⁰.

Osservando nel suo complesso la produzione del coreografo dal 1760, anno in cui si dispone della prima estesa descrizione dei balli all'interno del libretto d'opera, al 1776, che costituisce l'ultima concreta documentazione della sua attività coreografica, si nota che i balli di Salomoni sono in larga parte inquadrabili nei tre campi tematici riportati dal *Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne* riguardo all'attività di Franz Anton Hilverding e dello stesso Salomoni padre negli anni 1752-1757 (Pappacena

2016: 31-38). Si tratta di uno schema che, codificato all'epoca della direzione di Giacomo Durazzo dei teatri imperiali viennesi, era stato esportato nei teatri italiani grazie al ponte culturale tra Vienna e i principali teatri del centro e del nord della penisola. Nel prospetto delle creazioni di Salomoni compaiono titoli riguardanti il filone dell'assurdo e della magia che offrono una documentazione più ampia sulla varietà di soggetti trattati dal grottesco. Uno di questi è *Flavio rianimato ovvero il Filosofo inimico delle Donne*, rappresentato a Venezia nel 1764 all'interno di *Li creduti spiriti*, dramma giocoso dell'austriaco Joseph Felix Kurz, che accoglie il ballo come intermezzo danzato "perché oltre l'udito, resti pure appagato l'occhio del suo cortese uditorio" (*Li creduti spiriti*: 5): "Dopo che Mordone cantò la cavatina, comanda alli quattro Maghi di dar principio alla Maggia, seguendo la Pantomima, che introduce al ballo, quale è allusivo al Dramma suddetto intitolato Flavio rianimato ovvero il Filosofo inimico delle Donne" (*Li creduti spiriti*: 30). Davanti agli occhi del pubblico si avvicendano con ritmo serrato scene di magia giocate sull'imprevedibile e sull'assurdo mediante vistosi effetti scenografici che non di rado scivolavano in situazioni paradossali e in quegli improvvisi trasformismi che, come testimonia Charles Pauli nel 1756, erano il pezzo forte del teatro italiano in Europa centrale. Il ballo inizia con la scena in cui i maghi portano un grande mortaio; a un loro cenno sparisce la fontana (che nel primo atto era al centro della scena) e appare un grande fornello sul quale è posta una caldaia. I Maghi accendono il fuoco, ma il fornello si spezza e si tramuta nella stanza di un pittore pazzo. Dopo varie e slegate scenette, tutte tese a dimostrare lo sforzo dei Maghi per far rinsavire Flavio, giunge un'Amazzone che, riconoscendo nel Filosofo un nemico del "bel sesso", si adopera per farlo innamorare. Segue un "padidù" (*pas de deux*), terminato il quale i Maghi accendono nuovamente il fornello che questa volta si spezza facendo apparire una ampia stalla dove nel

fondo troneggia un grande uovo. L'uovo si apre, facendo uscire, a cavallo di galli e galline, tutti i pazzi che erano nelle stanze. L'ultimo di tali pazzi è Flavio che, felice di essere tornato in sé, getta via l'"abito filosofico" mostrando di essersi innamorato.

Nell'elenco dei balli italiani di Salomoni spicca un titolo, *Il Combattimento di Don Chisciotte col Gigante* (Torino 1765), che costituisce una interessante testimonianza del legame tra i Salomoni e Vienna, in quanto è più che probabile che il coreografo abbia tratto spunto dal *Dom Quichot ou le Noces de Gamache* di Hilverding, rappresentato al Kärntnertortheater nel 1753. Decisamente influenzato dalle ultime novità viennesi è inoltre *L'arrivo de' Spagnuoli in America* (Venezia 1765), che dimostra l'ampliamento degli orizzonti del genere grottesco d'oltralpe e la sua applicazione a quel particolare filone coloniale americano che si era andato formando nella capitale asburgica sull'onda dell'interesse suscitato dall'opera *Montezuma* di Federico II di Prussia (Berlino 1755) e che nel 1757 aveva avuto una arguta interpretazione nel ballo di Gaspare Angiolini *La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo*¹¹. Nel repertorio di Salomoni compaiono anche balletti di soggetto cinese spinti dalla moda delle *chinoiseries* che stava dilagando in tutta Europa e che nel 1754 aveva avuto un'acclamata versione in *Les Fêtes chinoises* di Noverre all'Opéra-Comique. Leggendo la descrizione di *Festino e mascherata cinese*, composta a Torino per la stagione di carnevale 1765 dal fratello di Giuseppe, Francesco, si coglie lo studio di un registro stilistico agli antipodi di quello delle *bambochades*, in quanto alla vivacità e alla concretezza dei paesani, dei marinai, dei mercanti è contrapposta la spersonalizzazione delle figure che agiscono sul palcoscenico con movimenti meccanici creando un sofisticato gioco ritmico e cromatico.

In Italia il genere grottesco, pur conservando le sue peculiarità originarie di esuberanza tecnica e di spettacolarità scenografica, sviluppò anche modalità espressive connotate da grazia e pacatezza. È questo il caso del carattere dei giardinieri e delle

ninfe, personaggi intorno ai quali sono concepiti i primi balli a sfondo mitologico che Giuseppe Salomoni crea a partire dai primi anni Sessanta rispondendo alla richiesta di un mercato dello spettacolo sempre più influenzato dai primi segnali di quella restaurazione classicista che stava iniziando a interessare tutte le arti¹². Nei balli a soggetto mitologico degli anni Sessanta si coglie il tentativo di Salomoni di individuare un punto di convergenza tra la tradizione del grottesco e la formula del balletto à tableaux che, praticata già dalla fine del Seicento pressoché in tutta Europa (Perrucci 1699, Vol. 1, 110-11), negli anni Cinquanta aveva ripreso vigore in Francia (si veda a titolo di esempio *Le Jugement de Pâris* di Noverre del 1751), a Vienna e anche in Italia. Dal testo descrittivo di *Orfeo ed Euridice*, ballo primo nell'opera *La clemenza di Tito* (Torino 1760), la composizione salomoniana appare un raffinato esempio di equilibrio stilistico. Le due figure mitologiche compaiono come una sorta di cammeo evocativo all'interno di uno sfondo bucolico popolato da uno stuolo di garbati e operosi giardinieri il cui lavoro è apprezzato da Orfeo che dedica loro una affabile musica suonata con la sua mitica lira. Dopo varie danze collettive esprimenti l'allegrezza che suscita tale squisita musica, e dopo ulteriori esternazioni di stima rese da coppie di giardinieri con danze solistiche e duetti, Orfeo ricompare: "Dopo questo vedesi di nuovo a comparire Orfeo con Euridice, la quale rapita anch'essa dal suono della lira lo siegue, e dopo varie dimostrazioni d'affetto scambievolmente, si danno la mano in segno di vicendevole corrispondenza" (*La clemenza di Tito*: 32). Questa unione dà luogo all'ultima danza collettiva di "Giardinieri e Giardiniere" che, dopo aver formato una corona attorno a Orfeo e a Euridice, li accompagnano fino alla reggia di Endimione, evidente simbolo dell'amore della donna per l'uomo¹³.

Se nell'*Orfeo ed Euridice* di Salomoni di fatto il mito costituisce solo un labile spunto, ne *Il ratto di Proserpina Figlia di Cerere fatta da Plutone*, che Salomoni mette in scena a Padova nel 1765

nell'opera *Ezio*, esso guadagna maggiore spazio sebbene ancora reso spettacolarmente nel segno di un compromesso tra il balletto à tableaux e il repertorio grottesco dei caratteri. Il ballo è composto di due parti di cui la prima è condotta su brevi azioni di aiutanti cacciatori e ninfe capricciose, mentre la seconda, dedicata alla storia di Proserpina e Plutone, è costruita su una successione di moduli coreografici concepiti in modo convenzionale e centrati su personaggi stereotipati e privi di una carica drammatica autentica. Come nei balletti sia italiani che francesi di gusto rococò, l'innamoramento dei protagonisti è opera di Cupido, fanciullo capriccioso nelle cui frecce è consegnato il destino degli eroi e degli dei: "Amore se ne ride, vedendolo [Plutone] da' suoi strali colpito, e scocca nuovamente contro lo stesso i suoi dardi. Pluto di maggior foco riscaldato, parte smanioso per ritrovare l'amata Proserpina" (*Ezio*: 31). Il riferimento a un sogno funesto costituisce lo strumento visivo per comunicare allo spettatore lo spavento della fanciulla che sarà rapita e condotta sopra il carro al cospetto delle ninfe e dei cacciatori, che assisteranno con atti di ammirazione misti a dolore allo "spaventoso spettacolo" del carro "dalla terra ingojato" (*Ezio*: 31).

Il ballo fu poi ripreso nel 1767 a Milano e a Napoli, quindi nel 1770 a Roma. Non siamo in grado di sapere se e quanto lo spettacolo avesse subito modifiche – a parte la sostituzione, a Roma, degli interpreti femminili con danzatori *en travesti* –, ma ci risulta difficile immaginare un mutamento di stile. Sebbene le *Lettres sur la danse et sur le ballets* di Noverre, che costituiscono il riferimento temporale della riforma del balletto, fossero state pubblicate nel 1760, di fatto la riforma del ballo tragico – noverriana e angioliniana – ebbe luogo nel corso della prima metà degli anni Sessanta e solo alla fine della decade, almeno in Italia, avevano iniziato a diffondersi le riproduzioni di balletti di Noverre e a vedersi in versione autentica alcuni dei maggiori capolavori di Gasparo Angiolini e dello stesso Noverre. Ugualmente, con la prima metà degli anni Settanta avevano iniziato a

manifestarsi le prime esperienze di composizione coreografica nel segno del nuovo balletto. Tra queste, oltre ai lavori della generazione emergente (Giuseppe Canziani, Paolo Franchi, Domenico Ricciardi, Giuseppe Trafieri, Francesco Clerico, Filippo Beretti), spicca quella di Onorato Viganò (classe 1739), artista che, sebbene avesse alle spalle una storia indissolubilmente legata al grottesco (nei primi anni Sessanta aveva lavorato a Vienna con Gaspare Angiolini), sposò la nuova linea del balletto d'azione tentando in modo tanto coraggioso quanto risoluto un proprio indirizzo stilistico e compositivo (Pappacena 2017). Del 1773 è *L'eroico amor d'Alceste sposa d'Ammeto re di Tessaglia* (ispirata all'*Alceste* di Quinault e Lully), lo stesso anno in cui Salomoni, ancora considerato un autorevole rappresentante del grottesco, viene invitato a Milano per comporre "pendant" grotteschi ai balli del noverriano Charles Le Picq nelle opere della stagione di carnevale: a *Medea e Giasone* di Noverre, primo ballo (tra primo e secondo atto) in *Sismano nel Mogol*, seguì come secondo ballo (tra secondo e terzo atto) *Accampamento di Spagnuoli* di Salomoni; secondo lo stesso criterio, nell'opera *Lucio Silla*, *La scuola di Negromanzia* di Salomoni seguì *La gelosia del serraglio* di Noverre.

Non è poco, quindi, lo stupore nello scorgere il nome di Salomoni come coreografo al Nuovo Teatro de' Quattro Signori associati Cavalieri e Patrizi della Regia Città di Pavia dell'*Arianna*, ballo primo dell'opera *Sicotencal*, costruito secondo i dettami del nuovo ballo tragico con tanto di divisione in scene e programma¹⁴. Il mito di Arianna abbandonata da Teseo e salvata da Bacco sull'isola di Nasso costituiva un soggetto per certi versi originale che in tempi recenti aveva richiamato l'attenzione di diversi coreografi. Mai trattato da Noverre né da Angiolini, il soggetto di Arianna abbandonata da Teseo e salvata da Bacco, come visto, non aveva precedenti immediati nell'ambito dell'opera lirica in quanto anche i numerosi casi del teatro francese tra la fine del Seicento e la metà del secolo XVIII

di fatto erano delle semplici *entrées* (brevi balletti di completamento tematico) di *opéras-ballets*. Le fonti ci conducono a supporre che l'ispirazione provenisse, invece, dallo stesso alveo del ballo italiano, anche se nei suoi sviluppi in terra straniera. Un balletto pantomimo dal titolo *Ariadne abandonnée par Thésée et secourue par Bacchus* era stato rappresentato nel 1747 al Théâtre Italien su composizione di Jean-Baptiste De Hesse “à la fin du canevas italien intitulé l'Heureux Esclave” (Parfaict 1756; ed. 1767, Vol. 1: 172), ed è difficile immaginare che questa nuova creazione fosse estranea al balletto *Bacchus et Ariane* composto da Marie Sallé per John Rich nella stagione 1733-34 del Covent Garden (Dacier 1909: 154-55). Silenziosamente, ma progressivamente, la triste vicenda di Arianna proseguiva il suo cammino nel mondo ballettistico di cultura italiana o franco-italiana/italo-francese: nel 1754 Hilverding aveva composto a Vienna *Ariadne, & Bacchus* e nello stesso anno andava in scena al Teatro Capranica di Roma *Arianna abbandonata da Teseo presso la Marina dell'Isola di Nasso in riva dell'Arcipelago* di Francesco Turchi. Eventi questi che avevano sicuramente un nesso tra loro, considerata la fitta rete di scambi culturali tra Parigi, Vienna e l'Italia, e considerato il legame profondo tra le varie ramificazioni del ballo italiano, che si erano create nel tempo con i continui spostamenti degli artisti attraverso l'Europa.

Tuttavia si deve considerare che solo con la versione del discepolo noverriano Jean Favier, del 1768¹⁵, il mito di Bacco e Arianna si stacca dallo stereotipo dei balli di carattere evocativo-celebrativo, dalle stucchevoli fioriture di gusto rococò con amorini volanti e dalle vetuste versioni di carattere carnevalesco inneggianti al trionfo di Bacco e di Arianna o al glorioso ritorno di Bacco dalle Indie, eredità di un teatro barocco influenzato dalla copiosa produzione pittorica sul soggetto (da Tiziano o Annibale Carracci a Boucher e Lagrenée). La riscoperta di Arianna degli anni Settanta è chiaramente legata a quel

vasto fenomeno di riscoperta del mondo classico che riguarda il balletto a partire dalla metà del secolo e alla suggestione provocata dagli affreschi riportati alla luce con gli scavi di Ercolano, le cui figure volanti di Bacco e Arianna erano state riprodotte a stampa nel 1765 nel quarto dei novi tomi di *Le antichità di Ercolano esposte*. Ma la peculiare vicenda della principessa cretese deve aver attratto i coreografi per i suoi contorni di infelicità, di fedeltà tradita, di costanza negli affetti. Tuttavia, a differenza di Didone, Armida e Medea, personaggi centrali del primo balletto riformato, in Arianna, il dolore e la sventura sono riscattati dalla virtù che è premiata facendo della fanciulla una felice sposa, sposa di un dio, Bacco, magnanimo e rispettoso che la immortala in una costellazione ("le tolse dalla fronte il diadema e lo scagliò in cielo" [Ovidio 8 d.C; ed. 1994, libro 8: vv. 177-79]), donando allo spettatore un rassicurante lieto fine. Dopo *La favola di Bacco e Arianna* di Jean Favier, vi è un numero crescente di versioni che coprono gli anni Novanta, l'età napoleonica e la seconda decade del XIX secolo fino a esaurirsi alla fine degli anni Venti dell'Ottocento quando l'interesse per il mito è ormai scemato¹⁶. Di queste sono particolarmente significative *Bacchus et Ariane* di Sébastien Gallet (rappresentato anche a Parigi in piena rivoluzione), emblematico esempio di un raffinato gusto neoclassico, e *Le Nozze di Bacco* di Antonio Guerra, andato in scena al San Carlo di Napoli nel 1829 in un clima culturale in cui il mito era ormai completamente svuotato e asservito alla costruzione di uno spettacolo tanto sfavillante quanto ingombrato di figure accessorie, poiché mirato alla rappresentazione del lusso della corte borbonica e dell'alto livello raggiunto dalla Scuola di ballo del Teatro.

Tornando alla *Arianna* di Salomoni, considerata la carriera dell'autore, viene spontaneo supporre che egli possa essere stato influenzato dalla *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco* creata da Viganò a Venezia due anni prima¹⁷, tuttavia le

differenze sono tali da distanziare le due creazioni ed escludere un plagio che, per quanto riprovevole, costituiva all'epoca una pratica corrente. La composizione di Onorato Viganò è molto aderente alla versione delle *Metamorfosi* che circolava in quell'epoca, dove l'originario testo ovidiano era stato integrato dal traduttore Giovanni Andrea dell'Anguillara con il personaggio di Fedra, la figlia minore di Minosse per il cui amore Teseo aveva abbandonato Arianna¹⁸. Questa integrazione era stata sfruttata da Viganò per caricare la drammaticità dell'evento (doppio abbandono) e inserire un personaggio dal segno fortemente negativo (la sorella è dipinta come una spregevole complice dell'eroe ateniese) in modo da controbilanciare, secondo le prescrizioni noverriane, il segno positivo maschile costituito dalla benevolenza e dalla generosità di Bacco. Peraltro, è lo stesso modello noverriano a suggerire a Viganò di non giungere "in linea retta" all'atto della colpa: anche Fedra, come Teseo, non pone in essere il suo perfido piano se non dopo una serie di tentennamenti che certo non leniscono il dolore di Arianna, la cui intensità è tale da farle perdere temporaneamente il senno, creandole l'illusione di vedere l'amato nella figura di Bacco. Due tentativi di suicidio riportano la fanciulla in sé e ad accettare la proposta del dio di divenire sua sposa, passaggio questo con cui si chiude il ballo.

Nella versione di Salomoni, invece, il mito è ispirato al testo ovidiano originale (non compare Fedra) ed è riprodotto nella sua totalità, dal concepimento del perverso disegno dell'eroe ateniese fino all'apoteosi finale con la trasformazione della corona di Arianna in una costellazione. Ma anche nella versione di Salomoni si avverte l'esigenza di evitare eccessive semplificazioni nel tratteggio dei profili morali e nelle azioni: Teseo "Rimira più volte l'oggetto dell'ordito tradimento. Tutto sente il rimorso dell'abbandono. Il viso contraffatto, i dubbiosi passi mostrano il contrasto del cuore. La perfidia vince, egli spiega al vento le vele" (*Sicotencal*: 45). Dettata dalla stessa esigenza

sembra essere la soluzione di posticipare il risveglio di Arianna all'arrivo di Bacco col suo chiassoso e multicolore corteo ("Lo strepito di molteplici strumenti annunzia il vicino arrivo di Bacco a Nasso" [*Sicotencal*: 45]), che è chiaramente volta ad allentare la tensione emotiva e caricare drammaticamente la scena della disperazione di Arianna, che da monologo diventa un intenso e complesso dialogo con il dio.

Corre ad uno Scoglio, e da esso scorge la Nave del Traditore inoltrata nell'intrapreso cammino. L'angoscia e l'affanno s'impadroniscono di Lei. Si abbandona per tristezza sopra un Masso. Bacco le si accosta. La compassione fomenta la fiamma del novello Amante [*Bacco*]. Chiede amore ad Arianna. Ella sorda agli inviti e insensibile alle lusinghe sorge sdegnata, e qua e là incertamente vien condotta dal dolore. Ritorna al Masso. Da questo precipitosa passa allo Scoglio. La disperazione la spinge, e sollecita a gittarsi in Mare (*Sicotencal*: 48).

Arianna è salvata da Sileno, personaggio inserito a mo' di inciso ("episodio", secondo le definizioni noverriane) come lo è Venere che, giunta su una *gloire* quale provvidenziale *deus ex machina*, prepara la splendente apoteosi finale in cui non è difficile riconoscere, come era usanza all'epoca, un velato omaggio a Donna Anna Ricciarda Principessa Marchesa d'Este il cui nome è riportato nel frontespizio dell'opera.

Il cangiamento di Arianna desta la più grande meraviglia in Bacco. Fervidi ringraziamenti egli fa alla Dea. Un leggendario nodo si forma di questa Divinità benefica e de' due novelli Amanti. Una Danza generale festeggia la bella unione. Bacco in fine consegna ed affida a Venere la sua Arianna. La Dea la toglie nel suo Cocchio; e mentre in alto sale, una Corona a più stelle si vede folgorare in Cielo, e si raddoppia la gioja comune (*Sicotencal*: 48).

Che Salomoni avesse o meno concepito un programma così raffinato e lo avesse elaborato in una compiuta forma letteraria, è una domanda che ci poniamo, in quanto la scrittura del testo è ben lontana dallo stile descrittivo, sommario e schematico, degli altri balli e presenta una varietà di sfumature linguistiche e di passaggi espressivi da sembrare parto di un librettista. Tuttavia, che l'autore del programma fosse stato lo stesso Salomoni, forte dell'esperienza da poco iniziata presso il Collegio di Modena, oppure fosse stato un letterato che, come di consueto in quegli anni, era rimasto anonimo, non incide sull'aspetto, non trascurabile, della trasposizione del testo in ballo, con tutte le difficoltà che questo comportava a livello dell'adattamento alla musica (appositamente scritta da Giuseppe Sighizzelli) e delle relazioni tra danza, azione scenica, recitativi mimici. Riguardo a quest'ultimo aspetto, siamo propensi a immaginare che Salomoni avesse affidato larga parte degli aspetti interpretativi agli stessi danzatori-attori, e questo a differenza di Noverre che, soprattutto nella fase sperimentale, si era a lungo adoperato a studiare le parti facendone esperienza su di sé prima di insegnarle ai suoi danzatori (Pappacena 2011: 12). Caterina Vileneuve, interprete di Arianna, nel 1774 era stata la protagonista a Milano del ballo eroico-pantomimo di Noverre *Apelle, et Campaspe* (nel 1776 sarà prima ballerina seria nel noverriano *Gli Orazj e i Curiazj*) e nel 1775, a Venezia, aveva rivestito il ruolo di Ines nel ballo tragico in cinque atti *Ines Di Castro* di Giuseppe Canziani. Carlo Rusler, interprete dell'infido Teseo, era un solido esponente del mezzo carattere all'italiana e in queste vesti aveva partecipato ai balli *Baccanale* e *Le Nozze degli Ebrei* di Antonio Cuomo (Milano 1769). Salomoni, nel ruolo di Bacco, si era trovato ad affrontare il compito difficile di superare il linguaggio convenzionale del grottesco per dare credibilità al personaggio realizzando i diversi passaggi che trasformano il dio da conquistatore, simbolo di opulenza e grandiosità (nella scena di entrata del ballo, lo immaginiamo con il tipico carro

tirato da tigri e scortato da un rumoroso seguito di baccanti, dei suoi precedenti balletti di carattere trionfale-carnevalesco¹⁹), in un tenero innamorato il quale, piuttosto che ricorrere alla violenza (come sviluppato dallo stesso Ovidio nell'*Ars amatoria*²⁰), sceglie di implorare l'aiuto di Venere. "Bacco allora dimenticandosi d'esser progenie di Giove ginocchione implora da Lei Amore [...] Alla invincibile resistenza di Arianna, Bacco non trova altro compenso, che quello di ricorrere a Venere" (*Sicotencal*: 48) che premierà la fanciulla conducendola nel cielo sul suo cocchio il quale "mentre in alto sale, una Corona a più stelle si vede folgorare in Cielo" (*Sicotencal*: 48). Un finale sfolgorante nel segno della letizia e dell'ottimismo, come quello di Alceste, altro modello femminile del balletto d'età neoclassica. Un preludio a quella che sarà la sua attività prevalente in Russia di riproduzione di balletti noverriani.

NOTE

¹ Sull'origine seicentesca del genere grottesco, cfr. in particolare Zambon (2011), Di Tondo (2016), Tomasevic (2017).

² Grimaldi, detto Gamba di Ferro, era un famoso acrobata che aveva debuttato alla Comédie Italienne ed era stato ingaggiato come grottesco a Torino nelle stagioni 1740-41 e 1746-47.

³ La definizione "riforma del balletto tragico" nasce dall'intento – in realtà una vera e propria sfida – di Jean-Georges Noverre e Gasparo Angiolini di affrancare il balletto dall'opera, sperimentando la possibilità di tradurre in azione danzante testi tragici di alto rango e di esplorare il mondo delle passioni con nuovi strumenti tecnici ed espressivi applicando le regole base del teatro drammatico.

⁴ Il dramma per musica *Il trionfo d'Arianna*, testo poetico del gentiluomo toscano Carlo Lanfranco Rossi musicato da Pasquale Anfossi, fu rappresentato al San Moisè di Venezia durante la Fiera dell'Ascensione del 1781.

⁵ È lo stesso Migliavacca, nel testo introduttivo al libretto, a spiegare che l'azione della festa teatrale rappresentata nel mese di maggio a Laxemburg ha come "fondamenti" il testo cinquecentesco *Mythologiae di Natale Conti* e la *Bibliotheca historica* di Diodoro Siculo.

⁶ Giuseppe apparteneva a una famiglia di danzatori di cui due generazioni (Giuseppe e i figli Francesco e Giuseppe) riscosero molto successo in Italia. Cfr. al riguardo anche Winter (1974), Alm (1992), Hansell (1988), Giordano (2012:100-01). Sulla carriera e le sperimentazioni di Hilverding a Vienna, cfr. Pappacena (2016: 31-38).

⁷ Tra i balli composti tra il 1754 e il 1756 vale ricordare *La Pilote Anglois dans le port Hollandois*, *Les Gondoliers de Venise*, *Le Cabaret à bière*, *Le Caffè turc*, *La Marchande de Bas*, *Les Amours de pollichinel*, *Les Masques de la place St. Marc à Venice*. Su Salomoni di Vienna si veda il lusinghiero giudizio espresso dal padre Giovenale Sacchi nel 1770: "Io ebbi già occasione di trattare il Sig. Giuseppe in un nobile convitto, dove egli insegnava, e non senza ammirazione conobbi il suo alto ingegno, che in qualsivoglia arte più nobile l'avria potuto rendere eccellente; ed osservai che studiandosi egli di dare unità, verità, maraviglia, ed incremento continuo, usava nelle sue composizioni quante buone regole, ed avvertenze sono state mai prescritte a' Poeti ed agli Oratori per le loro" (Sacchi 1770: 36).

⁸ Cfr. anche *Lettres sur la danse et sur les ballets* pubblicate nel 1760, dove Noverre paragona il genere "comique ou grotesque" alla pittura di genere del pittore fiammingo David Teniers le Jeune (Noverre 1760: 229-30).

⁹ Cfr. Mòllica (2000). Le composizioni dei Cavalieri convittori del collegio modenese recano ampia traccia dell'esperienza coreografica di Salomoni. Nel 1780 i balli di composizione dei Cavalieri della Camerata di S. Filippo Neri sono: "Rinaldo, abbandonate le mollezze, ritorna ai suoi impegni guerreschi"; quelli della Camerata della Madonna: "l'approdare che fece la prima volta Cristoforo Colombo all'isola di San Salvatore". I balli presentati dalla Camerata di S. Contardo sono: "le feste celebrate da certi Giardinieri per avere assicurati i loro lavori dal devastamento, che loro cagionavano diverse Fiere" (1780). I balli composti dai convittori nel 1782 sono sia di soggetto cavalleresco sia incentrati sulle nozze di Zefiro e Flora con danze di ninfe e fauni, dove le parti femminili, come di prammatica, sono eseguite *en travesti*.

¹⁰ Concetta Lo Iacono, autrice di un ampio studio sul balletto in Russia, cita in particolare *Médée et Jason* e *La mort d'Agamemnon* (1995: 302-03). Cfr. anche Winter (1974: 93).

¹¹ Dello stesso anno è anche il ballo di Francesco Salomoni, fratello di Giuseppe, *Europei che conducono fiere al serraglio di Motezuma* (Torino 1765). Un filone parallelo a quello americano tratta di corsari, selvaggi, cannibali e combattimenti navali, a volte sostenuti anche da un intreccio amoroso come nel ballo di Salomoni *Fuga di un corsaro dal serraglio con una schiava greca* del 1764 a Venezia, cfr. Ruffin, Trentin (1994: LVIII).

¹² Tra i balli a soggetto mitologico composti da Giuseppe Salomoni negli anni Sessanta ricordiamo: *De' sacerdoti di Apollo Balli di Marte e di Venere* (Reggio 1761), *Gli amori di Zefiro, e Flora* (Venezia 1762), *Il ratto di Proserpina Figlia di Cerere fatta*

da *Plutone* (Padova 1765, Milano 1767, Napoli 1767, Roma 1770), *Arianna abbandonata da Teseo* (Roma 1766, Napoli 1767).

¹³ Per il rapporto tra coreografia e musica nel ballo *Orfeo ed Euridice*, cfr. Giordano (2012).

¹⁴ Con il termine programma nel Settecento fino a circa metà Ottocento si intende la descrizione analitica del balletto con divisione in atti e scene (cfr. Pappacena 2013). Tra secondo e terzo atto, Salomoni presentò, come prassi consolidata, un ballo grottesco la cui breve descrizione è inserita alla fine del testo dell'*Arianna*: "Si rappresenta una Piazza mercantile, a cui concorrono varie Nazioni, e che è allegrata da un grazioso avvenimento di un Ajo, il quale arde per una Donzella affidatagli, e se la vede poi rapire da un Giovane per accordo tenuto da Lei con esso quando era dall'Ajo riputata semplice ed innocente" (*Sicotencal*: 48).

¹⁵ Sono ancora strutturati sulle vecchie formule *Arianna e Teseo* di Ignazio Clerico (Genova 1764) e *Arianna abbandonata da Teseo* di Francesco Souter (Milano 1765).

¹⁶ Tra le varie versioni del mito di Arianna ricordiamo quella di Michele Fabiani (*Ariadne et Thésée*, Mannheim 1778, e *Arianna abbandonata*, Firenze 1790), di Luigi Gori (*Arianna abbandonata*, Cremona 1790), di Filippo Beretti (*Arianna abbandonata*, Milano 1803) e Luigi Paris (*Arianna abbandonata, ossia l'Infedeltà di Teseo*, Livorno 1810). Le diverse versioni di *Bacchus et Ariane* di Sébastien Gallet hanno inizio nel 1780, a Torino, proseguono nel 1791 a Parigi (Pietro Hus riprodurrà il balletto a Napoli nel 1823), nel 1798 al King's Theatre di Londra e nel 1804 a Vienna.

¹⁷ "Arianna Abbandonata da Teseo, e soccorsa da Bacco", *L'idolo cinese* (1773). Non è da escludere che Viganò, a Vienna nel 1762 nella compagnia di Gasparo Angiolini, abbia assistito alla rappresentazione dell'*Arianna* di Migliavacca e ne sia in qualche modo rimasto influenzato.

¹⁸ Nel 1755, 1757 e nel 1763 a Venezia erano uscite nuove edizioni delle *Metamorfosi* tradotte da Dell'Anguillara pubblicate da Girolamo Dorigoni.

¹⁹ A tal riguardo vedi *Bacco conquistatore, ed introduttore della Vigna nelle Indie* (secondo ballo, Torino 1760), *Bacco ritrovatore della Vite nell'Indie* (secondo ballo, Venezia 1772).

²⁰ Proprio perché "tutto può un nume e sempre ciò che vuole" (Ovidio 1 a.C o 1 d.C; ed. 1977, libro 1: v. 844), "sul suo petto stretta che l'ebbe (né valeva in lei la forza a vincere il dio), la possedette" (Ovidio 1 a.C o 1 d.C; ed. 1977, libro 1: vv. 841-44).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alm, Irene (1992), "Salomoni, Giuseppe", *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie. London, MacMillan, Vol. 4: 140.
- Dacier, Émile (1909), *Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV, Mlle Sallé*, Paris, Librairie Plon-Nourrit.
- Giordano, Gloria (2012), "La musica dei balli per *La clemenza di Tito* di Baldassarre Galuppi. Un inedito ma non troppo", *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, eds. Alessandro Pontremoli; Patrizia Veroli. Canterano (RM), Aracne: 97-111.
- Hansell, Kathleen Kuzmick (1988), "Il ballo teatrale e l'opera italiana", *Storia dell'opera italiana*, eds. Lorenzo Bianconi; Giorgio Pestelli. Torino, EDT, Vol. 5, *La spettacolarità*: 177-306.
- Highfill, Philip H.; Burnim, Kalman A.; Langhans, Edward A. (1984), *Salomoni, Giuseppe (1991), A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, Vol. 13: 190-91.
- Le antichità di Ercolano esposte (1757-1792)*, Napoli, Regia Stamperia, 8 Vols.
- Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea d'Anguillara in ottava rima: con l'annotazioni di M. Giuseppe Orologgi, e con gli argomenti di M. Francesco Turchi (1757)*, Venezia, Stamperia di Girolamo Dorioni.
- Harris-Warrick, Rebecca; Brown, Bruce Alan, eds. (2005), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Lo Iacono, Concetta (1995), "Il balletto in Russia. Dalle origini alla Rivoluzione", *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, ed. Alberto Basso. Torino, UTET, Vol. 5: *L'arte della danza e del balletto*: 295-364.
- Mòllica, Fabio (2000), *Tre secoli di danza in un collegio italiano. Il Collegio San Carlo di Modena 1626-1921*, Bologna, Associazione culturale società di danza: 34-36, 72, 99.

- Noverre, Jean-Georges (1760), *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, Stuttgart, Lyon, Chez Aimé Delaroché.
- Pauli, Charles (1756), *Éléments de la danse*, Leipzig, Saalbach.
- Publio Ovidio Nasone (1 a.C. o 1 d.C.), *L'arte di amare*, illustrato da Aristide Maillol con un saggio di Scevola Mariotti. Premessa al testo, traduzione e note di Ettore Barelli. Milano, BUR Rizzoli, 1977.
- Publio Ovidio Nasone (8 d.C.), *Metamorfosi*, ed. Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino. Torino, Einaudi, 1994.
- Pappacena, Flavia (2011), "Noverre's *Lettres sur la danse*. The inclusion of dance among the imitative arts", *Acting Archives Essays*, Supplement 9, Aprile 2011 <http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859-d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena_Noverre's%20Lettres%20sur%20la%20Danse.pdf> [30/01/2018].
- (2013), "Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena", *Acting Archives Review*, 6: 1-25 <<http://actingarchives.unior.it/Public/Articoli/61fd0275-de1a-41fe-9d00-2428d231ad93/Allegati/Pappacena.pdf>> [30/01/2018]
- (2016), *Storia della Danza in Occidente. Il Settecento e l'Ottocento*, Roma, Gremese, Vol. 2.
- (2017), "Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò", *Ritorno a Viganò*, ed. José Sasportes; Patrizia Veroli. Canterano (RM), Aracne: 17-59.
- Parfaict, Claude; Parfaict, François (1756), *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, 7 Vols.
- Perrucci, Andrea (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, ed. Francesco Cotticelli, Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli <<http://vecchiosito.bnnonline.it/biblvir/perrucci/indice.htm>> [30/01/2018].
- Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne depuis l'année 1752 jusqu'à l'année 1757* (1757), Vienne, J. Leop. De Ghelen.
- Ruffin, Elena; Trentin, Giovanna, eds. (1994), "Catalogo generale cronologico dei balli teatrali e Venezia dal 1746 al 1859", *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*, Milano, Ricordi, Vol. 1.

- Sacchi, Giovenale (1770), *Della divisione del Tempo nella Musica, nel Ballo e nella Poesia, Dissertazioni III del P. D. Giovenale Sacchi barnabita*, In Milano, Per Giuseppe Mazzucchelli nella stamperia Malatesta.
- Sasportes, José (2011), "Il Settecento portoghese rivisitato all'italiana", *La danza italiana in Europa nel Settecento*, ed. José Sasportes. Roma, Bulzoni: 137-74.
- Tomasevic, Nika (2017), *Il ballo pantomimo al tramonto dello Stato pontificio (1780-1796)*, tesi di dottorato in Storia del Teatro moderno e contemporaneo, Università di Napoli "L'Orientale".
- Zambon, Rita (2011), "Il Settecento e il primo Ottocento", *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, ed. José Sasportes. Torino, EDT: 117-82.
- Winter, Marian Hannah (1974), *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman.

Libretti

- Adelaide ossia il tragico fine della famiglia de' Signori da Romano* (1782), azione accademica umiliata all'Altezza Serenissima di Ercole III [...], dai Signori Convittori del Ducale Collegio di Modena l'anno MDCCLXXXII, In Modena, Per gli Eredi di Bartolomeo Soliani, Stampatori Ducali.
- Antigono* (1767), dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell'Anno 1767 [...], In Milano, Nella Stamperia di Giovanni Montani.
- La clemenza di Tito* (1760), dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnevale del 1760 [...], Torino, Presso Giacomo Giuseppe Avondo Stampatore, e Librario della Società / de' Signori Cavalieri.
- Li creduti spiriti* (1764), dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro Tron di S. Cassano il Carnovale dell'Anno 1764, In Venezia, Appresso Paolo Colombani.
- Ezio* (1765), dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro in Padova la Fiera dell'Anno 1765 [...], In Padova, Per li Fratelli Conzatti.

L'idolo cinese (1773), dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele il Carnovale dell'Anno 1774, In Venezia, Presso Modesto Fenzo.

Ruggiero e Bradamante (1780), azione accademica umiliata all'Altezza Serenissima di Ercole III [...], dai Signori Convittori del Ducale Collegio de' Nobili di Modena l'anno MDCCLXXX, In Modena, Per gli Eredi di Bartolomeo Soliani, Stampatori Ducali.

Sicotencal (1776), dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro de' quattro Signori Associati Cavalieri e Patrizj della Regia Città di Pavia. Nella Primavera dell'Anno 1776 [...], In Pavia, presso il Porro, Bianchi, e Compagni.

FEDERICA PICH

*Modi e motivi dell'ut pictura poesis
nel Ritratto di Giovanni Bressani (1562)
di Giovan Battista Moroni*

La fortuna dell'*ut pictura poesis*, come concetto e come pratica, nella cultura del Rinascimento è un fenomeno vasto e dalla morfologia complessa, che non si può esplorare se non attraversando i confini non solo tra arte e letteratura, tra poetica e teoria dell'arte, ma anche tra metodi e discipline¹. Per questo le pagine che seguono saranno costruite intorno a un dipinto, che costituirà un oggetto di analisi ma soprattutto una mappa a partire dalla quale ripercorrere alcuni tracciati intermediali dell'*ut pictura poesis* tra Quattro e Cinquecento. L'opera che osserveremo appartiene a una fase matura di questa storia e rappresenta una sorta di summa dell'*ut pictura* e della sua retorica scritta e dipinta: raccoglie, cioè, modi e topoi che sono sia attestati in scritti letterari in versi e in prosa, in trattati d'arte e di poetica, sia evocati, più o meno allusivamente, in opere d'arte. In questo senso il quadro è un repertorio dipinto che a sua volta incrocia altri repertori, scritti e dipinti, attivandone forme e motivi.

In una delle prime sale della National Gallery of Scotland di Edimburgo ci si imbatte nel postumo *Ritratto di Giovanni Bressa-*

ni (1562; FIG. 1), dipinto dal grande Giovan Battista Moroni (1521 ca. – 1580 ca.; De Lillo 2012). Solide prove a favore dell'identificazione dell'effigiato con il letterato bergamasco (1490-1560) si devono a Mina Gregori (Gregori, Rossi 1979: 154-56), mentre successive integrazioni sono state apportate da Humfrey (2004: 173-75) e, in occasione di una recente mostra alla Royal Academy of Arts di Londra, da Facchinetti e Galansino (2014: 25-26).



FIG. 1 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Giovanni Bressani* (1562), <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5216/portrait-giovanni-bressani-1490-1560>>.

Bressani fu autore di innumerevoli “versi latini, toscani e bergamaschi” (Ballistreri 1972), solo in parte giunti fino a noi; di essi furono stampati soltanto i *Tumuli* e il *Valerius Maximus in distica redactus*, entrambi pubblicati a Brescia nel 1574, dopo la morte dell'autore e per volontà di un gruppo di letterati bergamaschi che trovarono in lui “una sorta di ‘patriarca’, o di precettore” (Gregori, Rossi 1979: 327)². Della cerchia facevano parte, tra gli altri, Pietro Spini, Isotta Brembati e Lucia Albani, a loro volta ritratte da Moroni. Il ritratto di un poeta di per sé chiama in causa due aspetti fondamentali dell'*ut pictura poesis*: da un lato, il concreto e multiforme rapporto storico tra artisti e letterati, fatto di alleanze, rivalità, collaborazioni e committenze; dall'altro, il versante teorico del confronto tra pittura e poesia, sul duplice piano dell'imitazione e della memoria, che discute poteri e limiti delle rispettive arti nell'esprimere un contenuto visibile o invisibile, e nel preservarlo dall'oblio. Nel ritratto di Bressani, eseguito dopo la sua morte e molto probabilmente commissionato dagli stessi letterati che gli dedicarono una raccolta di rime funebri (Gregori, Rossi 1979: 327), tutto ciò non solo viene reso esplicito, ma diventa il nucleo fondamentale del discorso che il dipinto mette in forma, attraverso l'interazione tra il soggetto e quanto lo circonda.

Lo sguardo del letterato, che si rivolge allo spettatore, fa sì che ci affacciamo sullo spazio costruito dall'illusione pittorica come visitatori sulla soglia del suo studio, interrompendone l'atto di lettura o di scrittura, o, più probabilmente, di rilettura della propria scrittura, come suggerito dalla penna che tiene nella mano destra e dal foglio completamente coperto di parole, nella sinistra. Nello spazio definito dalle pareti e dal tavolo, il fervore della scrittura convive vistosamente con la dimensione dell'incompiutezza e del non-finito. Lo attestano i cinque libri in uso, appena consultati o in procinto di esserlo, i fogli sparsi e, più in generale, le parole scritte, che appaiono distribuite molto consapevolmen-

te in specifiche zone del dipinto, in un'ostentata compresenza di leggibilità e illeggibilità, che si può far risalire in parte o interamente al pittore, e sulla quale è necessario interrogarsi³.

1. "SEMPRE"

Sul foglio che il soggetto tiene nella mano sinistra, e nella cui rilettura possiamo immaginare fosse impegnato prima di essere interrotto, le parole risultano illeggibili a parte la prima, "SEMPRE". In virtù della sua riconoscibilità, quest'ultima acquista il carattere di un frammento isolato o di un "motto" più che di un incipit, incoraggiando una lettura allegorica o emblematica del dipinto nel momento stesso in cui dissimula la propria natura di *inscriptio* nel corpo apparente di un testo più lungo⁴.



FIG. 2 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Lodovico Terzi* (ca. 1559-60), <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-moroni-canon-ludovico-di-terzi>>.

Lo stesso schema – poche parole leggibili seguite, sullo stesso foglio, da una più estesa ‘simulazione’ (illeggibile) di parole – si riscontra in molti ritratti in cui l’identificazione del soggetto viene affidata al suo nome scritto su una lettera che tiene in mano, sollevata o poggiata su una superficie⁵. Per restare alle opere di Moroni, l’espedito ricorre ad esempio nel *Ritratto di Lodovico Terzi* (ca. 1559-60, Londra, National Gallery; FIG. 2), e nel cosiddetto “*Avvocato*” (ca. 1570, Londra, National Gallery; FIG. 3).



FIG. 3 – Giovanni Battista Moroni, *L'Avvocato* (ca. 1570), <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-moroni-portrait-of-a-man-holding-a-letter-lavvocato>.

Nel *Ritratto di Ferry Carondelet con i suoi segretari* di Sebastiano del Piombo (c. 1510-12, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; FIG. 4), la presenza della lettera si inserisce in una più complessa scena di scrittura interrotta, mentre sullo sfondo si legge anche



FIG. 4 – Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Ferry Carondelet con i suoi segretari* (c. 1510-12), <<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/sebastiano-piombo/portrait-ferry-carondelet-his-secretaries>>.

il motto dell'effigiato ("NOSCE OP[P]ORT[UNITAT]EM")⁶. Nei ritratti con lettera, l'intestazione della missiva costituisce una sorta di didascalia che, dall'interno del dipinto, indica un nome e a volte una data, svolgendo una funzione fondamentale referenziale, "désignative" (Hénin 2013: 10). Nel caso di "SEMPRE" nel *Ritratto di Giovanni Bressani*, invece, abbiamo a che fare con un'iscrizione ingegnosa e polivalente, che funziona secondo una modalità obliqua, prediletta dai pittori nel momento in cui l'uso esplicativo delle iscrizioni viene criticato come goffaggine e segno di un malcelato limite della pittura (Hénin 2009: 60-67).

Entrambi i tipi di iscrizione individuati da Hénin (2013: 140-48), iscrizione-"légende" e iscrizione-"motto", possono inserirsi realisticamente nello "spazio" illusorio del dipinto oppure

accentuarne la natura di “superficie”, se privi di qualsiasi collocazione realistica. Nel ritratto di Bressani come in quello di Carondelet, la discontinuità causata dalla presenza delle parole scritte, referenziali o meno, è dissimulata dal loro posizionamento in sedi che, dal punto di vista narrativo e compositivo, non interrompono l'illusione (fogli, lettere, basamenti, cornici). Al contrario, l'alterità della scrittura rimane ‘a vista’ nei numerosi ritratti in cui l'età dell'effigiato o il nome del pittore sono collocati nello spazio sopra la figura o al suo fianco, senza alcuna giustificazione narrativa; ad esempio, nel *Ritratto di uomo con libro* di Vincenzo Catena, (ca. 1520, Vienna, Kunsthistorisches Museum; FIG. 5), l'iscrizione “VINCENTIVS CATE-NA PINXIT” si sviluppa nella parte più alta del dipinto, senza il supporto di una cornice, di un cartellino o di un cartiglio⁷.



FIG. 5 – Vincenzo Catena, *Ritratto di uomo con libro* (c. 1520),
<<https://www.khm.at/objektdb/detail/459/>>.

Se nel ritratto di Carondelet la figura principale nascondeva realisticamente parte dell'iscrizione incisa alle sue spalle, nel *Ritratto di suonatore di cornetto* attribuito a Bernardino Licinio (ca. 1530, Bergamo, collezione privata; FIG. 6), il corpo dell'effigiato interrompe in modo evidentemente artificioso la sequenza verbale che si compone ai suoi lati ("AETATI // ET TEMPORI")⁸: l'organizzazione 'sintattica' così adottata assimila fortemente il ritratto alla struttura di un'impresa, con figura ("corpo") e motto ("anima")⁹.



FIG. 6 – Bernardino Licinio, *Ritratto di suonatore di cornetto* (ca. 1530).

L'uso non referenziale delle iscrizioni non è affatto insolito nella ritrattistica di Moroni, dove le parole spesso si combinano ingegnosamente con pose, gesti e attributi, generando sofisticati processi comunicativi di natura intermediale, che si basano sul

modello del rebus o dell'impresa, e insieme riflettono la condivisione di tropi tra poesia e pittura. Ad esempio, nel *Ritratto di Pietro Secco Suardo* (1563, Firenze, Galleria degli Uffizi; Facchinetti, Galansino 2014: 124, [FIG. 7](#)), l'identificazione del soggetto non è affidata alla nominazione diretta, ma a un meccanismo obliquo, per cui nel motto si nasconde e si rivela il cognome, mentre le fiamme alludono allo stemma di famiglia: con l'indice rivolto verso il basso, l'effigiato mostra le fiamme che si levano da un braciere collocato su un piedistallo, sul quale si leggono le parole "ET QUID VOLO / NISI VT ARDEAT?" ('che cosa vorrei desiderare se non di bruciare?'), accompagnate, in basso, dalla data e dalla firma "M.D.LXIII. / IO: Bap. Moronus P".



FIG. 7 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Pietro Secco Suardo* (ca. 1530), <<https://www.uffizifirenze.it/ritratto-del-cavaliere-pietro-secco-suardo.html>>.

Il gesto apertamente deittico, insieme allo sguardo rivolto allo spettatore e all'uso della prima persona grammaticale nell'iscrizione, costituisce un'ostentata apostrofe visiva, oltre che un ineludibile invito alla decifrazione. Se volgiamo la nostra attenzione alla poesia coeva, è possibile non solo individuare meccanismi analoghi, ma anche – ed è questo ciò che più ci interessa qui – trovare riferimenti a tali meccanismi nel contesto di un confronto tra poesia e pittura. Esistono cioè testi in cui, a proposito di un'opera d'arte reale o solo ipotetica, il poeta mette in luce alcuni procedimenti che sono in primo luogo propri della poesia stessa ma si riscontrano anche in pittura. In questi casi si potrebbe parlare di *'meta-ut pictura poesis'*, per cui si ha una sorta di riappropriazione verbale di espedienti retorici mediata da un *tertium* visivo, reale o solo ipotetico. Così, nella seconda parte delle *Rime* (1588) di Giuliano Goselini (1525-87), segretario di Ferrante Gonzaga a Milano e legato all'Accademia dei Fenici, nell'ultimo dei quattro sonetti composti “Sopra un ritratto di Vittoria Castelletti Rota, ad Agosto Decio, illuminator eccellente”, si invita il miniatore Agostino Decio (1510 ca.- 1580 ca.) a decorare il manto della donna di “palme” e di “allori” (Vittoria) e a dipingerle accanto la ruota d'Amore (Rota), “la qual giri Onestate”: l'inserimento di questi dettagli permetterebbe da un lato di indicare, per via di simbolo e di rebus, il nome dell'effigiata, dall'altro di celebrarne allusivamente l'ineccepibile condotta¹⁰.

Procedimenti analoghi a quelli messi in atto nel *Ritratto di Pietro Secco Suardo* e evocati, tra gli altri, da Goselini, rispondevano pienamente ai gusti e alle richieste della cerchia bergamasca in cui si muoveva anche Bressani¹¹. Tanto più colpisce, allora, la specificità dell'operazione compiuta da Moroni nel caso di “SEMPRE”. In primo luogo, la carica emblematica o allegorica dell'iscrizione è veicolata semplicemente dal suo isolamento e dalle implicazioni tematiche della parola stessa, che evoca mo-

tivi da sempre consustanziali alla ritrattistica e spesso esplicitamente tematizzati nei ritratti stessi: il tempo, la possibilità di sottrarre gli individui alla sua fuga, fissandone le sembianze su una tela o nella pietra, e l'eternità concessa, al di là del confine tra la vita e la morte, dall'arte e dalla scrittura – motivi che si caricano di ulteriori risonanze nel caso di un ritratto postumo, voluto da una piccola comunità di letterati in memoria di un venerabile maestro. In secondo luogo, il pittore non colloca la parola "SEMPRE" né su un oggetto estraneo, come un elemento di arredo, né a occupare per intero un cartiglio o un basamento, come fa altrove; la evidenzia invece su un supporto pienamente integrato all'azione del soggetto (un foglio tenuto in mano dal letterato) e la identifica così come scrittura del soggetto, uscita dalla sua penna. Al tempo stesso la pone sul margine di una 'simulazione' di scrittura e, così facendo, concede un ruolo preminente alla parola leggibile nel momento stesso in cui, sullo stesso foglio, la dipinge, simulandone l'aspetto iconico ma non la leggibilità. Non insisterei tanto su questo aspetto se il tema non riemergesse, con forza, all'altro capo del dipinto.

2. "IO. BAP. MORON. PINXIT / QVEM NON VIDIT"

All'estremo opposto della tela rispetto al foglio da cui siamo partiti, lungo la base del calamaio a forma di piede di statua collocato sul tavolo, si legge "IO. BAP. MORON. PINXIT / QVEM NON VIDIT" ('Giovanni Battista Moroni dipinse colui che non vide'). La prima parte dell'iscrizione riecheggia una formula comune fin dall'antichità ("x pinxit/fecit"), che identifica l'artista e insieme esprime la natura artificiale dell'opera ("x [hoc] pinxit"). In questo caso, tuttavia, l'oggetto in accusativo è sostituito dal relativo "QVEM", che sposta l'accento dall'*opus* alla *persona*, come accade quando all'oggetto si dà voce direttamente, 'in prima persona' ("me pinxit"; Bredekamp 2010: 70-85)¹², ma al tempo stesso mantiene una prospettiva esterna, 'in

terza persona'. La formula qui adottata non costituisce dunque, grammaticalmente e concettualmente, una virata in soggettiva, che sottolineerebbe la 'vita' dell'immagine e la sua *agency*, ma si concentra piuttosto sul ruolo dell'artista e sull'operazione che ha compiuto. In particolare, la seconda parte dell'iscrizione ("QVEM NON VIDIT") può essere interpretata alla luce della pratica, molto comune, di eseguire ritratti in assenza dei modelli o dopo la loro morte (Gregori, Rossi 1979: 156), oppure come un più specifico riferimento, *e contrario*, allo stile caratteristico di Moroni, cioè quello di ritrarre "al naturale", con il modello di fronte a lui (Facchinetti, Galansino 2014: 26). Entrambe le interpretazioni autorizzerebbero a istituire un legame tra questa iscrizione e la sola parola leggibile sul foglio ("SEMPRE"), dando rilievo alla natura postuma e celebrativa del ritratto, dipinto per eternare la memoria di un poeta da poco scomparso, le cui fattezze il pittore non ha riprodotto dal vivo.

Il foglio sulla destra e il calamaio a sinistra sono collegati da un complesso ponte intermediale, che comprende una pila di libri chiusi, sui cui poggia l'avambraccio destro del poeta, e due lettere ripiegate, sulle quali si distinguono alcune righe di parole illeggibili. Qui le missive non sono usate per identificare il soggetto ma offrono un'ulteriore zona di parole 'dipinte' e soprattutto una possibile allusione alla scrittura epistolare come completamento del ritratto, come sua voce e anima, secondo la concezione, viva fin dall'antichità, della lettera come immagine dell'anima di chi la scrive. A questa seconda funzione sembra riconducibile anche la lettera che compare nel *Ritratto di Giovanni Pietro Maffei* (ca. 1560-64, Vienna, Kunsthistorisches Museum; Facchinetti, Galansino 2014: 123, [Fig. 8](#)), dove un manoscritto e un libro confermano la domestichezza dell'effigiato con la scrittura letteraria ed epistolare. Come suggerisce anche la catena visiva che abbiamo seguito, da destra a sinistra, l'artista (o chi ha orchestrato l'operazione celebrativa incentrata sul ritratto



FIG. 8 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Giovanni Pietro Maffei* (ca. 1560-64), <<https://www.khm.at/objektdb/detail/1253/>>.

postumo di Bressani) ha scelto di collocare il segno autoriale del pittore in parole – la firma parlante – precisamente sull’oggetto dal quale l’effigiato in quanto poeta e prosatore prende la sostanza materiale della sua arte immateriale. Il calamaio sottolinea la somiglianza tra l’attività di scrivere, immergendo la penna nell’inchiostro, e quella di dipingere, tanto più in un dipinto così affollato di parole leggibili e specialmente illeggibili, ovvero ‘parole dipinte’ nella loro forma estrema, macchie e forme che *sembrano* parole, ma non consentono una effettiva lettura. Di più, la scelta di dipingere macchie di testo indecifrabili commenta indirettamente sulla natura iconica dei testi scritti, sulla loro componente puramente visiva¹³.

Al tempo stesso, la specifica forma del calamaio-piede, in quanto scultura dipinta da un pittore, offre una sorta di incarnazione condensata del “paragone” tra pittura e scultura¹⁴, cui si aggiunge un riferimento, per via di funzione, al terzo contendente (l’arte verbale e il suo mezzo, l’inchiostro), mentre la sua natura di frammento (è un piede di statua) rafforza il tema dell’abbozzo e del non finito, già centrale nel ritratto per via dei fogli e della scrittura interrotta; scrittura interrotta, nella finzione visiva, dall’ingresso nello studio di uno o più visitatori-spettatori e, storicamente, dalla morte del poeta, che lasciò effettivamente molte opere incompiute o non stampate. Dal punto di vista compositivo, il calamaio-piede riecheggia chiaramente la mano del poeta, rispetto alla quale è collocato su una diagonale divergente, generando una simmetria organizzata intorno all’asse della figura umana, che si prolunga nella pila di libri. A sinistra del calamaio, la sequenza è chiusa, in basso, da un libro più piccolo, e in alto da un polverino, il cui colore rima con il legno della savonarola e che, asciugando l’inchiostro, ne permette la fissazione sulla pagina. La seconda iscrizione è dunque collegata al pittore e, nella finzione, non è prodotta dall’azione del poeta; al poeta è però connessa attraverso il relativo (“QVEM”) che lo rende oggetto dell’arte del pittore, che lo ha dipinto nell’atto di scrivere, o meglio di sospendere la scrittura.

3. *“CORPORIS EFFIGIEM ISTA QVIDEM BENE PICTA TABELLA...”*

Il libro alla base della pila di quattro sui cui poggia l’avambraccio di Bressani risulta parallelo a un altro foglio, che è sospeso sul limite anteriore del tavolo e sul quale si combinano, ancora una volta, parole leggibili e illeggibili. In questo caso, però, il foglio è collocato in una posizione non realistica, che lo sottrae alla finzione narrativa, presentandolo vistosamente all’attenzione dello spettatore. Le parole illeggibili sono orga-

nizzate secondo uno schema ben riconoscibile come quello di tre ottave, strofe di otto endecasillabi molto usate nella poesia narrativa, ma anche come forma lirico-narrativa (Calitti 2004). Qui, dunque, la presenza di macchie che *sembrano* testo veicola non solo la componente genericamente iconica della scrittura, ma quella propria della poesia, che le misure della metrica modellano in schemi visivi più o meno prevedibili. Le ottave sono seguite da una frase in latino, chiaramente leggibile: "CORPORIS EFFIGIEM ISTA QVIDEM BENE PICTA TABELLA / EXPRIMIT, AST ANIMI TOT MEA SCRIPTA MEI / M. D. LXII." ('Questa tavola ben dipinta rappresenta l'immagine del mio corpo, ma l'immagine del mio animo è espressa dai miei molti scritti. 1562'). Il contenuto dell'iscrizione non è insolito, in quanto rinvia a una divisione di ruoli, convenzionale e culturalmente consolidata, tra pittura e poesia, incarnate l'una in *tabella* e l'altra in *scripta*, che comunicano rispettivamente l'effigie corporea (*corporis effigies*) e l'immagine dell'anima (*animi imago*). Singole tessere grammaticali e lessicali trovano riscontro in formule che ricorrono di frequente nel repertorio scritto e dipinto dell'*ut pictura poesis*, a partire da un celebre epigramma di Marziale (X, 32) e dalle sue numerose riscritture, in latino e in volgare: "Ars utinam mores *animumque* effingere posset! / Pulchrior in terris nulla *tabella* foret", 'Oh, se l'arte potesse rappresentare i costumi e l'animo! / Non ci sarebbe al mondo dipinto più bello' (Marziale 1996, II). Nelle poesie dedicate a ritratti si ritrova, ad esempio, l'opposizione lessicale e concettuale tra "effigie" esteriore e "imago" o "immagine" interiore, così come il riferimento alla tavola, al "legno" o alle "carte" (Pich 2010: 138).

Occorre però considerare più attentamente la frase alla luce della complessa retorica intermediale del *Ritratto di Giovanni Bressani*, insieme alle altre due iscrizioni leggibili e nel contesto funebre e celebrativo in cui fu quasi certamente commissionato. Dal punto di vista grammaticale e comunicativo, la frase si

discosta da quella scritta sul calamaio in quanto non commenta l'immagine dall'esterno ma *dall'interno*, in prima persona: l'affermazione può essere pensata come pronunciata dal ritratto o, meglio, dal soggetto in esso raffigurato, chiaramente identificato dai possessivi "MEA" e "MEI", e fortemente distinto dalla "BENE PICTA TABELLA". Quella *persona* che il "QVEM NON VIDIT" aveva reso assente e priva di vita assume ora una posizione centrale, prendendo la parola direttamente e rivendicando un ruolo insostituibile ai propri scritti, nel momento stesso in cui ci viene mostrata nell'atto di comporre. Rispetto alla combinazione esaminata nel caso del foglio che Bressani tiene in mano, qui si ripete la compresenza di parole decifrabili e indecifrabili, ma in un ordine invertito e con una separazione netta e non realistica tra le une e le altre. Laddove il "SEMPRE" si presentava dissimulato, come la prima parola di un testo, questa iscrizione spicca nella sua alterità, perché dalle tre ottave 'simulate' si distingue sia graficamente – è in maiuscolo ed è allineata diversamente rispetto al bordo del tavolo – sia dal punto di vista più latamente compositivo. La sentenza che dà voce al ritratto occupa infatti uno spazio anomalo, definito dalla collocazione non realistica del foglio, che produce uno scoperto appello visivo allo spettatore, chiamato in causa dall'equilibrio precario in cui il supporto della scrittura sembra trovarsi e dalla direzione delle parole, orientate in modo da invitare alla lettura.

Moroni ha adottato espedienti simili nel *Ritratto di giovane gentiluomo* di Ottawa (ca. 1575, National Gallery of Canada; Gregori, Rossi 1979: 228; Fig. 9), dove su un foglio che sporge dal tavolo si legge il motto "DVRITIEM / MOLLITIE / FRANGIT" ('Tempera il rigore con la delicatezza'), e nel ritratto maschile del Museum of Art di Honolulu (1553; Facchinetti, Galansino 2014: 23; Fig. 10), dove il soggetto tiene una lettera ripiegata nella mano sinistra, mentre un'altra, aperta, è in bilico sull'orlo del tavolo. Anche nel ritratto di Ottawa abbiamo quasi certamente



FIG. 9 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di giovane gentiluomo* (ca. 1575), <<https://www.gallery.ca/collection/artwork/portrait-of-a-man-5>>.

a che fare con l'effigie di un letterato, che, per fissare lo spettatore, ha sollevato lo sguardo dal foglio che tiene nella sinistra; ritroviamo inoltre una lettera e i libri, in questo caso usati per sostenere il foglio che mostra l'iscrizione in primo piano. La retorica intermediale è però molto più lineare di quella messa in opera nel ritratto di Bressani, in quanto il tavolo dietro il quale siede il gentiluomo prosegue oltre i confini del quadro e funziona in modo non dissimile dai parapetti presenti in molti ritratti quattro e cinquecenteschi: la separazione così sigillata tende a conferire un carattere astratto e non narrativo al dipinto, più vi-



FIG. 10 – Giovanni Battista Moroni, *Portrait of a Man* (1553),
 <<https://www.gallery.ca/collection/artwork/portrait-of-a-man-5>>.

cino al modello binario e statico dell'impresa fatta di immagine e motto che a quello del ritratto 'in azione'. Nel *Ritratto di Giovanni Bressani* l'aspetto narrativo è invece dominante, soprattutto per l'impostazione spaziale, definita dal passaggio che, in primo piano, rimane aperto tra l'angolo destro del tavolo e il margine destro della tela, e dalla profondità suggerita dalla parete obliqua, nella quale si apre un vano dal quale entra la luce. A sua volta, l'aspetto emblematico è affidato alla triangolazione stabilita dalle parole 'dipinte' ed è integrato nell'illusione mimetica, con l'eccezione dell'iscrizione in primo piano, che fa parte dell'azione e al tempo stesso ne oltrepassa i confini: il

deittico "ISTA" punta alla tavola ("TABELLA") come oggetto visto dall'esterno, ovvero alla sua artificialità e alla sua materialità, nel momento stesso in cui le parole sembrano dar vita e voce all'effigiato. La data, 1562, indica probabilmente l'anno di esecuzione del ritratto, e contrasta con l'extra-temporalità del "SEMPRE", così come la mortalità e la storia si contrappongono alla dimensione perenne della memoria e dell'allegoria.

4. La voce e gli "Affetti"

L'occasione per cui il ritratto fu commissionato può aiutarci a spiegare la specificità dell'operazione qui compiuta da Moroni, relativamente anomala nel suo corpus, per quanto singoli elementi trovino riscontro in altre sue opere. Il ritratto si potrebbe intendere come il complemento visivo della doppia iniziativa editoriale intrapresa dalla cerchia bergamasca, dapprima pubblicando un'antologia di rime in morte del maestro, e più tardi provvedendo alla stampa di due sue opere inedite. La rivendicazione dell'insostituibilità dell'arte verbale potrebbe provenire non tanto dall'effigiato quanto da coloro che ne commissionarono il ritratto e si curarono di far pubblicare le sue opere, cioè di dargli una voce¹⁵. Se amici e colleghi posero parziale rimedio alla situazione di precarietà e non finito in cui versavano i suoi scritti, inscenata dal ritratto stesso, non è difficile immaginarli come un piccolo gruppo di ammiratori affacciati sulla porta dello studio, dove il maestro attende in un silenzio ormai eterno, che solo le parole già scritte potranno contrastare. Coerente con questa lettura sarebbe anche un'eventuale interpretazione del "SEMPRE" come riferimento a uno dei generi poetici praticati da Bressani, cioè il *tumulus*, l'epitaffio in latino, che spesso si presenta come pronunciato dal defunto (Parenti 1987; Petrucci 1997). Questo richiamo sarebbe significativo non solo in virtù della dimensione funeraria e memoriale del genere, ma per la sua natura intrinsecamente intermediale, di cui re-

sta traccia nella parola *epi-taphos*, con lo stesso ancoraggio materiale di epi-gramma, letteralmente messo in scena nel dipinto.

Ulteriori indicazioni possono venire dall'analisi del rapporto retorico e tematico tra le tre iscrizioni. Dal punto di vista della collocazione, la prima e la seconda iscrizione sono dissimulate e la terza è 'a vista'; la prima e la terza si trovano su un foglio, insieme a una simulazione di scrittura, mentre la seconda è posta sulla base di un oggetto. La mancata corrispondenza così delineata accentua le già decise intertestualità e interferenze tra media rivelate dal ritratto: il potere della parola scritta di custodire la memoria e di esprimere l'anima è rivendicato attraverso l'interazione tra il volgare e incipitario "SEMPRE" e l'iscrizione latina che contrappone "TABELLA" e "SCRIPTA", mentre il potere della pittura di rappresentare (e così tenere in vita) ciò che non è più si trova inscritto sul corpo dell'oggetto da cui la scrittura trae la materia che la rende visibile e durevole. All'inerzia e alla passività del corpo *non visto* che il pittore ha dipinto ("QVEM NON VIDET") si contrappongono la voce e la soggettività dell'anima che si esprime negli scritti, e specialmente nella poesia. In questo senso può essere utile un confronto con il cosiddetto *Ritratto di poeta* (1560, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, [Fig. 11](#)). Il personaggio, cui non è stato finora possibile associare un nome, tiene nella mano sinistra un piccolo libro socchiuso, sulla cui costa si distingue la parola "*Affetti*" e che è stato identificato con il trattato di Annibale Firmani, *De gli affetti del animo. Ragionamenti fatti sopra un trattato di Galeno, in che modo possa l'huomo conoscere se stesso et emendare la sua vita*, pubblicato a Roma nel 1559 (Gregori, Rossi 1979: 146 e 302; Sacchi 2004: 89-90; Bona Castellotti, Lucchesi Ragni 2014); per i due libri chiusi e poggiati sul plinto alla sua destra si è ipotizzato che si tratti rispettivamente di una traduzione del *Laelius de amicitia* di Cicerone (sulla costa si legge "*Dell'Amicitia*") e, forse del sesto e ultimo libro del *Libro de natura de amore* di Mario



FIG. 11 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di poeta* (1560).

Equicola (sulla costa è scritto “*Del Fine dell’Amore*”; Facchinetti, Galansino 2014: 124). In ogni caso, il fatto che i tre libri mostrino la stessa rilegatura invita a considerarli parte di una biblioteca personale e suggerisce che l’effigiato sia un uomo di lettere, con un particolare interesse per lo studio delle passioni e più in generale per la dimensione morale e interiore. Altrettanto legittima sarebbe l’identificazione con un poeta, in quanto l’enfasi sugli “affetti” rinvia alla sfera di competenza dell’imitazione poetica così come si andava definendo, da un lato, in trattati e scritti sull’arte (Barocchi 1960-1962 e 1971-1972), dall’altro, nelle discussioni in materia di poetica, in un quadro che avrebbe trovato più solida sistemazione teorica negli ultimi tre decenni del secolo (Weinberg 1961; Frezza 2001).

Ad esempio, nel *Dialogo in cui si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* di Giovanni Andrea Gilio si legge che "l'uomo dimostra ai segni esteriori gli affetti interiori" (Gilio 1564; ed. 1960-1962, 2: 75), come conferma l'*auctoritas* petrarchesca ("come disse il Petrarca: Di fuor si legge come dentro avampi"), già evocata da Dolce nel *Dialogo della pittura* a proposito dei "segni" che rivelano gli affetti all'esterno ("Onde abbiamo nel Petrarca questo verso: E spesso ne la fronte il cor si legge" [Dolce 1557; ed. 1960-1962, 1: 153]). Sul fronte della poesia, secondo l'*Arte poetica* (1564: 175) di Antonio Minturno, la poesia imita gli "affetti dell'animo", e per Agnolo Segni (*Lezioni intorno alla poesia*; Segni 1573; ed. 1970: 35) "la maggior parte de' poemi lirici non hanno azione, ma immitano i costumi, gli affetti de l'animo [...]". Tra le figure che contribuiscono alla riflessione sia sul fronte dell'arte sia su quello della poesia, a Benedetto Varchi (1503-1565) si devono alcuni passi fondamentali sulla contrapposizione tra poesia e pittura e tra anima e corpo, in primo luogo in quanto autore della *Terza e ultima disputa della maggioranza delle arti* (*In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*), pronunciata nel 1547 davanti all'Accademia fiorentina e stampata due anni dopo per i tipi di Torrentino (*Due lezioni*; Mendelsohn 1982; Barocchi 1998; Collareta 2007). Il presupposto essenziale del ragionamento di Varchi è che pittura e poesia hanno la stessa natura e la stessa nobiltà in quanto hanno lo stesso fine, cioè imitare la natura¹⁶; questo spiegherebbe gli scambi in opera tra le due nel linguaggio degli scrittori, che Varchi dimostra con esempi di usi metaforici in entrambe le direzioni – "però molte volte gli scrittori danno a' pittori quello che è de' poeti, e così per lo contrario" (Varchi 1549; ed. 1960-1962, 1: 53). Tuttavia, poesia e pittura si distinguono per i mezzi e soprattutto per gli oggetti dell'imitazione:

[...] ma è da notare che il poeta l'imita [la natura] colle parole et i pittori co' colori, e, quello che è più, i poeti imitano il

di dentro principalmente, cioè i concetti e *le passioni dell'animo*, se bene molte volte descrivono ancora e quasi dipingono colle parole i corpi e tutte le fattezze di tutte le cose, così animate come inanimate; et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fattezze di tutte le cose (Varchi 1549; ed. 1960-1962, 1: 55, corsivo mio).

Il correttivo che ci aspetteremmo dopo “principalmente”, in realtà arriva solo più avanti:

[...] se bene i poeti et i pittori imitano, non però imitano, ne le medesime cose, nei medesimi modi. Imitano queglii colle parole, e questi co' colori; il perché pare che sia tanta differenza fra la poesia e la pittura, quanta è fra l'anima e 'l corpo. Bene è vero che, come i poeti descrivono ancora il di fuori, così i pittori mostrano quanto più possono il di dentro, cioè gli *affetti* [...] (Varchi 1549; ed. 1960-1962, 1: 55, corsivo mio)¹⁷.

Subito dopo, per confermare le difficoltà della pittura nella resa dell'interiorità, Varchi ricorre a una citazione poetica:

Bene è vero che i pittori non possono sprimere così felicemente il di dentro come il di fuori; e però disse il Molza:
Ché l'alta mente, che celata avete,
Esser non può con mano o stile espressa,
Né vengono in color, perch'altri il pensi,
Così cortesi et onorati sensi.

I quattro versi sono tratti da una (XIII) delle cinquanta *Stanze* che il modenese Francesco Maria Molza (1489-1544) compose su istanza del cardinale Ippolito de' Medici in onore di Giulia Gonzaga, per il ritratto di lei eseguito da Sebastiano del Piombo nel 1532 (Bolzoni 2008: 205-10) – un contesto che ci riporta nel campo del '*meta-ut pictura poesis*': l'autore di un testo centrale

del “paragone”, in prima persona letterato e poeta, cita un testo poetico che, composto in margine a un ritratto dipinto, tematizza i limiti della pittura di fronte al compito di esprimere l’“alta mente” dell’effigiata. L’esempio citato da Varchi non è né originale né isolato, ma fa parte di un vero e proprio micro-genere della lirica rinascimentale, in cui la contrapposizione tra corpo e anima viene impiegata dai poeti in chiave agonistica o apologetica, per quanto in contesti celebrativi (Pich 2010).

5. *Dipingere la poesia*

Tanto nel ragionamento di Varchi quanto nel citato epigramma di Marziale, l’accento cade soprattutto su ciò che l’arte *non* può fare quando si tratta di rappresentare l’anima. Nel *Ritratto di Giovanni Bressani* sembra invece articolarsi una conclusione parzialmente diversa, in quanto la sentenza esibita in primo piano celebra insieme la resa dell’effigie corporea nel dipinto (“CORPORIS EFFIGIEM ISTA QVIDEM BENE PICTA TABELLA / EXPRIMIT”) e quella dell’immagine dell’anima negli scritti dell’effigiato – per quanto i secondi siano posti in una posizione sintatticamente privilegiata dall’avversativa (“AST ANIMI TOT MEA SCRIPTA MEI”). Le parole alle quali si rivendica l’espressione dell’anima sono qui le numerose opere di cui l’effigiato, scrittore e poeta, è l’autore; ne costituiscono la voce in un senso non generico e sono esse, fuori dal quadro, a completare il ritratto di sé che egli ha lasciato ai posteri. Proprio per questo in fondo non è paradossale che, dentro il quadro, i versi del poeta ritratto non siano leggibili (a parte, forse, l’incipitario “SEMPRE”): il ritratto ‘parla’ attraverso le iscrizioni, ma non per mezzo della poesia, che rimane un altrove. In questo senso, Moroni compie un’operazione concettualmente molto diversa da quella realizzata da Bronzino nel *Ritratto di Laura Battiferri* (1560 ca., Firenze, Palazzo Vecchio) e, molti anni prima, nel *Ritratto di Lorenzo Lenzi* (1527-1528, Milano, Castello Sforzesco),

dove la scoperta leggibilità di interi sonetti, di Petrarca e di Varchi, letteralmente incorpora la poesia nel ritratto (Macola 2007; Geremicca 2013; Doglio 2006: 39-72), realizzando la sinergia di corpo e anima nella forma di una giustapposizione fisica, secondo il modello dell'epigramma (Pich 2010: 199-200).

Nel *Ritratto di Giovanni Bressani* non compaiono testi poetici leggibili, né dell'effigiato né di altri poeti, per quanto altrove Moroni abbia fatto ricorso a iscrizioni d'autore, verosimilmente in relazione a una specifica richiesta del committente. Ad esempio, nel *Ritratto di gentiluomo* (1560 ca., Londra, National Gallery; FIG. 12) alla base del quale si legge un verso virgiliano, "DVM SPIRITVS / HOS REGET ARTVS" ('finché lo spirito regga queste membra'; *Aen.* IV, 336), le parole di Enea in procinto

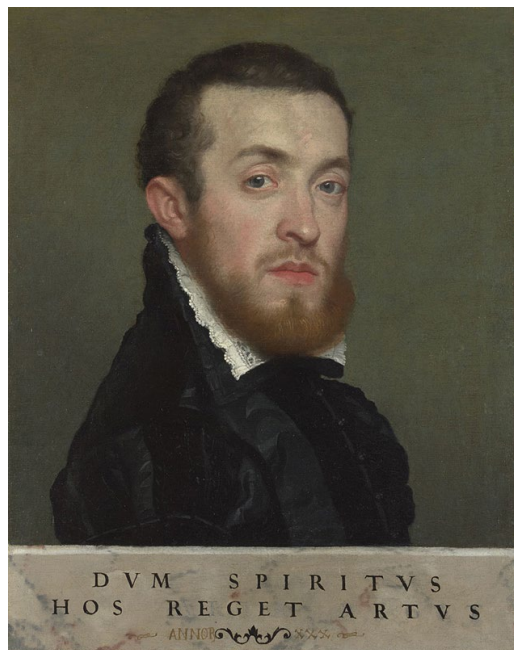


FIG. 12 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di gentiluomo* (1560 ca.).

di abbandonare Didone, isolate e associate allo sguardo che l'effigiato rivolge allo spettatore, si trasformano in una promessa di fedeltà rivolta alla persona amata. In questo assetto, il ritratto appare interamente incentrato sulla performance comunicativa del soggetto, collocato in uno spazio appiattito e non realistico (uno sfondo, non un luogo). Lo stesso effetto, pur ottenuto con strategie diverse, si può osservare nel citato *Ritratto di Laura Battiferri*, dove lo sfondo neutro rafforza la dimensione emblematica di un'effigie che condensa – nel suo mostrare e nascondere, indicare e schivare – il mito dell'*ut pictura poesis*, al servizio di un'identità più che di un'azione. Diversamente, il messaggio che Bressani ci affida attraverso l'iscrizione in primo piano non esprime la sua anima o i suoi affetti in modo diretto ma, piuttosto, riflette sulla loro espressione, ed è integrato nella retorica visiva di un ritratto narrativo, in cui l'effigiato è mostrato in uno spazio realistico, mentre attende alla scrittura. In secondo luogo, l'estesa presenza di parole illeggibili e l'enfasi posta sul calamaio (sede della firma parlante ed emblema del *paragone*) sovvertono l'identificazione delle parole come mezzo dell'imitazione poetica: le macchie di falsa scrittura non attivano il codice verbale ma diventano piuttosto oggetti pittorici, sfumando il confine tra le arti e i loro mezzi.

Non meno di Bronzino, Moroni partecipa alla ricerca di quel mitico dipinto del corpo e dell'anima, impossibile e più bello di ogni altro, secondo la formula di Marziale ("Pulchrior in terris nulla tabella foret!"), ma lo fa *dipingendo* le ottave di Bressani anziché trascrivendole. Da un capo all'altro del dipinto, c'è una continua oscillazione tra una semantica verbale vera e una puramente *attesa*, generata da una simulazione iconica di parole, mentre il forte contrasto tra parole leggibili e illeggibili affida alle prime il compito di commentare sulle seconde. In particolare, il foglio sospeso in primo piano funziona come un'apostrofe visiva, nella quale la finzione si incrina, lasciando trasparire la

natura dell'immagine come postumo meta-ritratto. Come i poeti usano l'*ut pictura poesis* a proprio vantaggio, incoraggiando una lettura dei dipinti secondo i meccanismi della poesia, così il *Ritratto di Giovanni Bressani* esprime visivamente la tensione tra la rivendicazione tradizionale del letterato ("AST...") e la trasformazione delle parole scritte in parole dipinte, illeggibili; mette in scena l'iconotestualità e al tempo stesso relega il 'vero' testo fuori dall'immagine, in un altrove cui la pittura come "poesia muta" continua a rinviare.

NOTE

¹ Nella vastissima bibliografia sull'*ut pictura poesis*, di cui non è possibile rendere conto in questa sede, mi limito a segnalare, in quanto particolarmente rilevanti per il mio discorso, Collareta 1988, Corti 2004, Barkan 2013, oltre al classico Lee 1967. Questo articolo costituisce il primo tassello di un lavoro più ampio che ho intenzione di dedicare alla "retorica delle parole dipinte".

² I *Tumuli* (Bressani 1574), con un ritratto dell'autore accompagnato da un distico, sono trasmessi anche dal cod. Σ III 18 della Biblioteca civica di Bergamo; si tratta di "epigrammi funebri o consolatori in versi, o anche epitaffi in prosa, dedicati a personalità della nobiltà bergamasca o, più raramente, a personaggi storici del presente e del passato [...]" (Gregori, Rossi 1979: 328). Altre poesie, in parte editate in Caversazzi 1936, sono conservate dai codici Ψ 1141 e Σ II 43 della stessa biblioteca.

³ La maggior parte degli studiosi che si sono occupati del dipinto si sono espressi a favore dell'autografia delle iscrizioni (con decisione, Gregori, Rossi 1979: 154), da ultimo Facchinetti e Galansino (2014: 26); di altro avviso è Humfrey (2004: 173), che però le colloca in un momento molto vicino all'esecuzione del ritratto e non vede comunque ragioni per mettere in dubbio il loro stretto rapporto con l'effigiato e con la committenza dell'opera.

⁴ Gregori (Gregori, Rossi 1979: 156) ha ipotizzato che si tratti di un componimento in terza rima, ma non mi sembra necessario forzare il dato visivo in questa direzione.

⁵ Altre volte la lettera mostra invece il nome dell'artista, come nel *Ritratto di un dottore* (1560, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo), dove la lettera che l'effigiato tiene aperta è firmata 'Gi. Bat.^a Morone pit.^e Albin' (Facchinetti, Galansino

2014: 127). Cfr. ad esempio il *Ritratto di Jacopo Strada* di Tiziano (Vienna, Kunsthistorisches Museum; <<http://www.khm.at/objektdb/detail/1949/>>), dove, oltre alla formula "TITIANVS F[ECIT]" si legge "Al Mag[gnifi]co Sig[n]ore il Sig[n]or Titian Vecellio ... Venezia" (Valcanover 1999; Pedrocchi 2001: 64 e 289).

⁶ Sulla lettera si legge "Honorabilj devote no/bis dilecto Ferrieco Ca/rodolet. Archidiacono/Bisuntino Consiliario/Et Comisario nro/in Urbe" (Mena 1995: 83), ovvero 'al nostro stimato e fedele Ferry Carondelet, arcidiacono di Besançon e consigliere e commissario a Roma'.

⁷ Osservando che questo è "the only extant portrait signed by Catena", Brown (Brown, Ferino-Pagden 2006: 252-54) ha notato "the unusual prominence of the signature", a suggerire che "the artist took considerable pride in linking himself with this as yet unidentified man of letters" (254).

⁸ Secondo la proposta di Morelli (2007: 181), il motto "AETATI ET TEMPORI" sarebbe da integrare con 'placuit' o 'antececessit' / 'praestitit', cioè rispettivamente 'piacque alla sua età e al tempo' oppure 'si distinse nella sua età e nel tempo', con probabile riferimento al talento musicale riconosciuto al suonatore dai suoi contemporanei.

⁹ Sullo stretto rapporto tra ritratto e impresa nel Rinascimento esiste ormai una bibliografia molto ampia; qui si segnalano almeno Maggi 1998, Arbizzoni 2002 e 2003, Lapraik Guest 2016: 405-40.

¹⁰ Goselini 1988, XLII. Le *Rime* di Goselini si possono ora leggere anche in Goselini 2014. Per una più dettagliata analisi della serie, e per altri esempi di questo tipo, cfr. Pich (2010: 270-88) e Bolzoni (2008: 227-30).

¹¹ "The painter, busy with these new contacts, supported the intellectual aspirations of a world that expressed itself in verse, composed riddles and acrostics, and requested that portraits contain emblems. It is therefore surprising that neither the portrait of Isotta [Brembati] nor that of Lucia [Albani Avogadro] contain any reference to their literary accomplishments" (Facchinetti, Galansino 2014: 25).

¹² "[...] Sprung von DONVM zum ME [...]. Der Stifter spricht das Werk als distanziertes Akkusativobject an, während sich dieses im selben Atemzug seinerseits in Ich-Form äußert. Auf dichtem Raum ist der Perspektivsprung vom *opus* zur *persona* vollzogen" (Bredenkamp 2010: 81). Per la tradizione della firma-elogio cfr. anche Hénin (2013: 127-37).

¹³ Su questi temi, d'obbligo è il rinvio a Mitchell 1994.

¹⁴ Più in generale, sulla tipologia dei ritratti con statua cfr. Macola 2009.

¹⁵ Questa interpretazione sarebbe in linea con l'ipotesi di Facchinetti e Galansino (2014: 26): "[...] the person who commissioned Moroni to paint the posthumous portrait of Giovanni Bressani wanted to emphasise, similarly with an inscription, that the painting represented only the external features of the poet; Bressani's soul was locked away inside his poetic compositions [...]".

¹⁶ Sull'origine aristotelica del "modello analogico" attivo nell'*ut pictura poesis* cfr. Corti (2004: 92-94).

¹⁷ Poiché in questa sede non posso soffermarmi su altre definizioni cinquecentesche del rapporto tra poesia e pittura alla luce dell'opposizione tra anima e corpo, mi limito a rinviare ad alcuni passi che è utile confrontare con quello di Varchi e che si possono leggere in Barocchi 1971-1977, 1: Sperone Speroni (261), Giovambattista Gelli, con riferimento al detto di Simonide (287), Giovan Battista Armenini (372). Altre formulazioni si concentrano sui mezzi della poesia e della pittura in senso più tecnico (ad esempio Daniello 1536; ed. 1970), altre ancora sulla ricezione come esperienza dell'oggetto e della sua imitazione (Dolce 1557; ed. 1960-1962; Lomazzo 1585, ed. 1971-1977, 3: 2714).

BIBLIOGRAFIA

- Arbizioni, Guido (2002), *"Un nodo di parole e cose": storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno.
- (2003), *"Le imprese come ritratto dell'anima"*, *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*. Atti del Convegno Macerata-Urbino (3-5 aprile 2001), ed. Luciana Gentili e Patrizia Oppici, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali: 33-45.
- Ballistreri, Gianni (1972), voce 'Bressani, Giovanni', in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 14, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bressani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bressani_(Dizionario-Biografico))> [20/12/2017].
- Barkan, Leonard (2013), *Mute Poetry, Speaking Pictures*, Princeton, Princeton University Press.
- Barocchi, Paola (1960-1962), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 3 voll.
- (1971-77), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 3 voll.
- , ed. (1998), *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno, Sillabe.
- Bolzoni, Lina (2008), *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Testi a cura di Federica Pich, Roma-Bari, Laterza.
- Bona Castellotti, Marco; Lucchesi Ragni, Elena, eds. (2014), *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, Venezia, Marsilio, 2014.

- Bredenkamp, Horst (2010), *Theorie des Bildakt*, Berlin, Suhrkamp.
- Bressani, Giovanni (1574), *Tumuli tum latina tum etrusca tum bergomea lingua compositi et temporis ordine collocati*, Brescia, Domenico Turlini.
- (1574b), *Valerius Maximus in distica redactus*, Brescia, Eredi Damiano Turlini.
- Brown, David Alan; Ferino-Pagden, Sylvia, eds. (2006), *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, New Haven and London, Yale University Press.
- Calitti, Floriana (2004), *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti.
- Caversazzi, Ciro (1936), "Giovanni Bressani poeta e umanista", *Bergomum*, 30/4: 201-58.
- Collareta, Marco (1988), "Le 'arti sorelle'. Teoria e pratica del 'paragone'", *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, ed. Giuliano Briganti, Milano, Mondadori, vol. 2: 569-580.
- (2007) "Varchi e le arti figurative", *Benedetto Varchi 1503-1565*, Atti del convegno Firenze, 16-17 dicembre 2003, ed. Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di storia e letteratura: 173-184.
- Corti, Claudia (2004), "Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento", *Letterature d'Europa e d'America*, 1: 84-100.
- Daniello, Bernardino (1536), *Della poetica*, ed. Weinberg 1970, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg. Bari, Laterza, 1: 227-318.
- De Lillo, Alessandro (2012), voce 'Moroni, Giovan Battista' in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 77, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-moroni_%28Dizionario-Biografico%29/> [20/12/2017].
- Doglio, Maria Luisa (2006), *Il segretario, la cerva, i versi dipinti. Tre studi su sonetti del Petrarca*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Dolce, Lodovico (1557), *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, ed. Barocchi 1960-1962, 1: 141-206.

- Facchinetti, Simone; Galansino, Arturo (2014), *Giovan Battista Moroni*, London, Royal Academy of Arts.
- Frezza, Guglielmo (2001), "Sul concetto di ' lirica ' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento", *Lettere italiane*, 53: 278-94.
- Geremicca, Antonio (2013), *Agnolo Bronzino. "La dotta penna al pennel dotto pari"*, Roma, UniversItalia.
- Gilio, Giovanni Andrea (1564), *Due Dialogi*, ed. Barocchi 1960-1962, 2: 1-115.
- Gosellini, Giuliano (1588), *Rime del signor Giuliano Gosellini, riformate e ristampate la quinta volta, accresciute, con argomenti brevissimi dichiarate, & divise in due parti*, Venezia, Francesco Franceschi.
- (2014), *Rime*, ed. Luca Piantoni, prefazione di Elisabetta Selmi, presentazione di Achille Olivieri, Padova, Cleup.
- Gregori, Mina; Rossi, Francesco (1979), *Giovan Battista Moroni*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1979.
- Hénin, Emmanuelle (2009), "À la surface de l'image: l'inscription comme indice de la matérialité de la peinture", *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, eds. Ralph Dekoninck; Agnes Guiderdoni-Bruslé; Nathalie Kremer. Amsterdam-New York, Rodopi: 51-67.
- (2013), «Ceci est un bœuf: le débat sur les inscriptions dans la peinture (1550-1800)», Turnhout, Brepols.
- Humfrey, Peter (2004), *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, Edinburgh, National Galleries of Scotland.
- Lapraik Guest, Clare (2016) *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, Leiden, Brill.
- Lee, Rensselaer Wright (1967), *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. New York.
- Lomazzo, Giovanni Paolo (1585), *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura*, ed. Barocchi 1971-1977, 3.
- Macola, Novella (2007), *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti.

- (2009) *Vultus viventes, spirantia signa. Pittura e scultura nella ritrattistica italiana del XVI secolo*, Tesi di dottorato (Università di Padova).
- Maggi, Armando (1998), *Identità e impresa rinascimentale*, Ravenna, Longo.
- Marziale, Marco Valerio (1996), *Epigrammi*, saggio introduttivo e introduzione di M. Citroni, trad. a cura di Mario Scàndola, note di Elena Merli, Milano, Rizzoli.
- Mena Marqués Manuela B.; Domenech, Fernando Benito, eds. (1995), *Sebastiano del Piombo y Espana*, Madrid, Museo del Prado.
- Mendelsohn, Leatrice (1982), *Paragoni. Benedetto Varchi's Due lezioni and Cinquecento art theory*. Ann Arbor, UMI Research Press.
- Minturno, Antonio Sebastiano, *L'arte poetica [...]* (1564), Venezia, Valvassori.
- Mitchell, William John Thomas (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago.
- Morelli, Arnaldo (2007), "Il ritratto di musicista nel Cinquecento: tipologie e significati", *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, eds. Aldo Galli; Chiara Piccinini; Massimiliano Rossi. Firenze, Olschki: 169-91.
- Parenti, Giovanni (1987), "L'invenzione di un genere, il 'Tumulus pontaniano'", *Interpres*, 7: 125-58.
- Pedrocco, Filippo (2001), *Titian. The Complete Paintings*. London and New York, Thames & Hudson.
- Petrucci, Armando (1995), *Le scritture ultime: ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino, Einaudi.
- Pich, Federica (2010), *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Sacchi, Rossana (2004), scheda "Giovan Battista Moroni, Ritratto di gentiluomo a tre quarti di figura (Il poeta sconosciuto)", *Da Raffaello a Ceruti: capolavori della pittura dalla Pinacoteca Tosio Martinengo*, eds. Elena Lucchesi Ragni; Renata Stradiotti. Conegliano, Linea d'ombra: 89-90.

Segni, Agnolo [1573] *Lezioni intorno alla poesia*, ed. Weinberg 1972, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg. Bari, Laterza, 3: 7-100.

Valcanover, Francesco (1999), *Tiziano*, Firenze, Il Fiorino.

Varchi, Benedetto (1547), *Lezzione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti [...]*, ed. Barocchi 1960-1962, 1: 3-82.

Weinberg, Bernard (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press.

ADRIÁN J. SÁEZ

*Aretino, Piccolomini y Silva:
tres poemas para un retrato de Tiziano*

En medio de la maravillosa explosión de las artes del Renacimiento italiano, que tanto y tan bueno habría dar al mundo, el *connubio* entre pintura y poesía gana fuerza y se expande en una amplia horquilla de alcances, formas y sentidos de gran interés, que muchas veces se salen del marco artístico para engarzar naturalmente con cuestiones de política (y mucho más)¹. De todas las modalidades picto-poéticas posibles, resulta muy interesante cuando varios poemas se dedican a una obra de arte, porque muestra “una suerte de afinidad electiva” que puede fundamentarse en razones múltiples (amistades, gustos generacionales o de escuela, dinámicas del campo literario, etc.) y “se convierte en un instrumento ideal para profundizar en el punto de vista que preside la escritura creativa”, en palabras de Ponce Cárdenas (2014: 20).

Con esta invitación, el presente trabajo pretende reflexionar sobre un ramillete de tres poemas de diversos ingenios (Aretino, Piccolomini y el obispo Silva) dedicados al retrato de Hurtado de Mendoza realizado por Tiziano, un caso que se sitúa dentro de un cruce de arte, diplomacia y poesía que muestra las dinámicas de la Venecia del *Cinquecento*.

El retrato, los personajes y los tres poemas

En el principio de la historia está el cuadro dedicado a Diego Hurtado de Mendoza (1503/1504-1575), uno de los personajes con mayor fuerza del Renacimiento español por su triple condición de cortesano, diplomático y poeta, que contaba con una gran biblioteca y tuvo la fortuna de participar tanto con la espada como con la pluma en varias de las empresas fundamentales de su tiempo²: todo ello le dio justo renombre en su época y le hizo vivir en encomios de todo pelo. Al margen de las batallas y de su tardía fama poética, Hurtado de Mendoza tiene mucho que ver especialmente por su lugar en el universo político del siglo xvi, que en origen le viene de buena familia (los condes de Tendilla) y se desenvuelve como representante imperial en Londres, Roma y Venecia.

Justamente, durante su embajada veneciana (1539-1545) Hurtado de Mendoza entra en contacto con un ambiente de intenso intercambio cultural, donde se relaciona con artistas y poetas, en un fructífero diálogo de colaboración y mecenazgo donde las prestigiosas credenciales diplomáticas imperiales seguramente fueron una estupenda carta de presentación³. En concreto, parece que mantiene una especial cercanía con dos de las máximas figuras del momento: Aretino, que hacía las veces de agente cultural y político en el lugar, y el pintor Tiziano, que encabeza la escuela del *colorito*. En un marco tan propicio, Hurtado de Mendoza encarga a Tiziano un retrato de cuerpo entero, que constituye el inicio revolucionario de este patrón pictórico, según comenta Vasari en las *Vite* (Venezia, Giunti, 1568):

L'anno 1541 fece il ritratto di don Diego di Mendoza, allora ambasciatore di Carlo Quinto a Vinezia, tutto intero e in piedi; che fu bellissima figura: e da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè, fare alcuni ritratti interi. Nel medesimo modo fece quello del cardinale di Trento

allora giovane, e a Francesco Marcolini ritraste messer Pietro Aretino, ma non fu già questi sì bello come uno, pure di mano di Tiziano, che esso Aretino di se stesso mandò donare al duca Cosimo de Medici (Terza parte, secondo volume, 812).

Este cuadro en cuestión, que alguna vez se ha dado por perdido (Wethey, 1971: 100 y 199), representa al embajador imperial en traje a la española (de negro) con un gesto orgulloso y solemne (la mano apoyada sobre la cadera) y con un fragmento de arqueología romana al fondo que remite al afán coleccionista de Hurtado de Mendoza (Bassegoda, 2000-2001: 215)⁴:



FIG. 1 – Tiziano, *Ritratto di Diego Hurtado de Mendoza*, 1541. © Galleria Pitti, Firenze.

El brillo del conjunto (artista, personaje, cuadro, mediador) favorece la pervivencia de noticias al respecto, que entre burlas y veras se encuentran ya en algunas de las epístolas

jocosas de Hurtado de Mendoza destinadas al todopoderoso secretario imperial Francisco de los Cobos⁵: pronto advierte de su deseo de hacerse un retrato junto a una imagen de bronce (8 de abril de 1540), y, conforme avanza la obra, dice que no se ve tan mal en la pintura (“no tengo tan ruin gesto en pintura como vivo en carnes”, 2 de octubre de 1540), pero poco a poco le disgusta (“heme parecido de tanto más ruin gesto después que salí de allá que antes”, 24 de noviembre de 1540) y frente al resultado final prefiere esconderse (“Mi retrato es acabado, y vime tanto más ruin gesto después que salí de allá que antes, que no osé ir a vísperas hoy a la judería: imagine Vuestra Señoría qué tal estaré para contra cristianos”, 24 de noviembre de 1540). Amén de situar en el tiempo el retrato (1540-1541), en medio de las bromas bufonescas Hurtado de Mendoza juega a retorcer uno de los tópicos clásicos de la pintura, que luego reaparece en los sonetos artísticos: el parecido con el modelo real de los retratos, que se toma a chanza para ridiculizar la fealdad del personaje.

No parece que, pese a ciertos avisos (“Estoy bueno y hermoso, y por esto el retrato no irá quizá tan feo como Vuestra Señoría se piensa; enviallo he luego a Pero González”, 29 de enero de 1541), el cuadro viajara finalmente a España porque no queda rastro alguno y acaso fuera usado como regalo de estado al duque Cosimo I durante las complejas negociaciones en torno a la sublevación de Siena (1552), lo que explicaría su actual localización italiana (Bassegoda, 2000-2001: 215).

En todo caso, el lienzo ticianesco posee dos virtudes principales: primeramente, marca un antes y un después como primera muestra del retrato de cuerpo entero, que tanta importancia tendría en la pintura de estado (Kusche, 2004), por mucho que en verdad se le adelantara otro de Carlos V del que no tenía noticia Vasari; además, en perfecta sintonía con este valor simbólico, ha dado lugar a un trío de encomios poéticos sobre la pintura que merecen comentarse.

Aunque no suelen recordarse todos porque uno hace sombra a los otros, hay tres poemas sobre el retrato de Hurtado de Mendoza por Tiziano⁶:

1. Pietro Aretino, "Chi vol veder Tiziano Apelle", en *Il secondo libro delle lettere* (Parigi, Matteo il Maestro, 1609), en una epístola destinada a "A M. Marcantonio d'Urbino" (Venecia, 16 de agosto de 1540, fols. 155r-v).
2. Alessandro Piccolomini, "Sopra il ritratto dell'illustrissimo signor don Diego de Mendoza, che fece Tiziano", en los *Cento sonetti* (Roma, Vincenzo Valgrisi, 1549, núm. 37).
3. El obispo Miguel da Silva, dísticos "Ad Titianum pictorem", en Giovanni Matteo Toscano, *Carmina illustrium poetarum italorum* (Paris, Gorbinus, 1576-1577, fol. 284).

Dentro del catálogo de posibles poemas retratísticos (Pich, 2007: 140, 147-148 y 153), se trata de tres sonetos al retrato como objeto, por el que se refieren a una pintura en este caso real ("anche fuori dalla sua evocazione letteraria") que cobra nueva vida en la evocación poética, frente a las variantes de retrato interior ("immaginato, pensato, mentale, sognato") y verbal ("di parole").

Por de pronto, tiene mucha lógica porque los tres personajes mantenían una buena relación con Hurtado de Mendoza (González Palencia y Mele, 1941: 160-243), según paso a resumir brevemente⁷. La conexión era especialmente fuerte con Aretino (1492-1556), por quien pasaban todas las gestiones artísticas y políticas en la Venecia de la época: más en detalle, Aretino actúa como una suerte de consejero artístico de Hurtado de Mendoza, que media en su relación con otros artistas (Bernieri, Sansovino, Tiziano) y en sus compras de cuadros a Vasari, así como en el encargo del retrato en cuestión (Urquizar Herrera, 2007: 153).

Con la clave de Aretino, que estaba conectado con todos para bien o para mal, se llega a la relación de Hurtado de Mendoza con los otros dos personajes⁸: Alessandro Piccolomini (1508-

1579), dramaturgo y poeta conocido tanto por sus proyectos culturales como por sus comedias (*Amor constante*, *L'Alessandro* y *L'Ortensio*), su traducción *in volgare* de la *Poética* de Aristóteles (1575) junto a sus comentarios al *Ars poética* de Horacio (Refini, 2009 y 2012b) y un par de tratados (*Dialogo della creanza delle donne*, 1539; y *Della istituzione di tutta la vita* (1543, luego reelaborada como *Della istituzione morale*, 1561), que fue arzobispo de Patras y coadjutor del arzobispo de Siena; y Miguel da Silva (ca. 1480-1556), obispo de Viseo, cardenal y embajador lusitano en Roma que se refugia en Italia tras enemistarse con el rey Juan III de Portugal (Buescu, 2010) y es de todos conocido por ser el dedicatario de *Il Cortegiano* (1528) de Castiglione, del que se ha llegado a considerar el modelo perfecto (Deswarte-Rosa, 1989)⁹.

Al parecer, en este marco Hurtado de Mendoza ejercía una suerte de patronazgo con Piccolomini, con el que debió de coincidir durante su etapa en Siena (1547-1552) al punto de aliarse con el bando imperial y a quien anima a realizar una paráfrasis de la *Mecánica* de Aristóteles “a persuasion del molto illustri signor don Diego Mendoza, al presente ambasciator di Sua Maiestà, appreso i signori venetiani” (*Dell'istituzione*, fol. 59v), mientras que el contacto con Silva venía de lejos (amistad entre sus respectivas familias) y se redobló durante su refugio veneciano (1540-1541), pero entre el afecto personal y las aficiones compartidas había enfrentamientos por intereses políticos, ya que el obispo portugués andaba en tratos con los representantes franceses, si bien Silva miraba especialmente por los intereses papales¹⁰.

Encomios picto-poéticos: Aretino, Piccolomini y Silva

Tiene mucho sentido que el primer poema dedicado al retrato de Hurtado de Mendoza sea obra de Aretino, que hacía las veces de agente cultural *par excellence*, representante principal de Tiziano y nuevo padre de la poesía pictórica, ya que en sus

Lettere incluye numerosos ejercicios artístico-poéticos y sus *Sonetti lussuriosi* tienen tanto de sexo como de pintura. De hecho, en cierto sentido esta labor de renovación limpia los pecados por los que había sido condenado en los *index* y era conocido en España (Ponce Cárdenas, 2012), si bien todavía falta por explorar debidamente la impronta aretinesca en la poesía española del Siglo de Oro (Sáez, 2015a).

Entre otras cosas, los sonetos pictóricos de Aretino tienen la característica de ir habitualmente emparejados y enmarcados por una epístola que comenta las circunstancias y el sentido del poema, con jugosos detalles. Así sucede con este soneto, como con otro sobre el retrato de una dama (“Furtivamente Tiziano e Amore”) que le envía al poeta en una carta (“A don Diego Mendoza”, 15 de agosto de 1543, *Lettere II*, 314-315) y parece hacer pareja con un soneto mendocino (“A un retrato”, núm. 19), en otro interesante ejemplo de múltiples perspectivas picto-poéticas (Sáez, en prensa) que en realidad se completaría con un elogio del embajador imperial en otra epístola (“A la signora Lucretia Ruberta”, 3 de febrero de 1542”, *Lettere II*, 248-249).

En este caso, este soneto de Aretino se encuentra en una carta enviada a Fortunio Spira de Viterbo por mediación de Marcantonio de Urbino para solicitarle su juicio (“acciò che me gli correggia, e non causa che egli me gli laudi”), en un texto donde revela de entrada las circunstancias de composición (“lo obbligo istesso e la persuassione d’altri”) y de ejecución del lienzo (“dal natural”), así como el tema del soneto, con un encomio doble del retratado y del artista:

[Un soneto] sopra la figura he il mirabile Titiano ha mirabilmente ritratto dal natural don Diego Hurtado di Mendoza, giovane tale, quale doverebbono essere i vecchi; e si buono, e si savio, che nè piu savio, nè piu buono non può essere alcuno; della magna animità e della scienza non parlo: conciosia, ch’io non sono abile a comprendere la somma de l’una,

ne la grandezza de l'altra (16 de agosto de 1540, *Lettere II*, 218-219).

A continuación, directamente viene el poema que se somete a un escrutinio de apariencia más retórica que otra cosa:

Chi vol veder quel Tiziano Apelle
fa de l'arte una tacita natura,
miri il Mendoza sì vivo in pittura,
che nel silenzio suo par che favelle.

Moto, spirito, vigor, carne, ossa e pelle
li dà lo stíl che in piedi lo figura,
tal ch'è il ritratto esprime quella cura,
c'hanno di lui le generose stelle.

Dimostra anchor'nella sembianza vera
non pur il sacro, illustre animo ardente,
e delle virtù sue l'eroica schiera;
ma il pensier alti delle nobil mente,
che in le sue gravità raccolta e intera
tanto scorge il futur quanto il presente.

La factura retórica del soneto reproduce y aligera el modelo *canzonieresco* de Petrarca ("Chi vol veder... miri", vv. 1-3), de acuerdo con un proceso de "esencialización" que recoge también las palabras-rima de los cuartetos ("natura-pittura-figura-cura") (Ponce Cárdenas, 2012: 79-80)¹¹. Este bello ejercicio de écfrasis cifra claramente un triple elogio artístico (cuadro, artista) y diplomático (figura, por sus mercedes), por lo que alterna constantemente entre uno y otro: así, el poema principia con la presentación de Tiziano como un nuevo Apeles por su maravilloso arte (vv. 1-4), sigue un elogio de Hurtado de Mendoza y el diseño del retrato (vv. 5-8), que enlaza con la celebración de la semejanza entre modelo y pintura con nuevos encomios de presente y futuro (vv. 9-14).

La presentación de Tiziano con las galas de una imagen clásica de alto prestigio permite tanto encomiar su capacidad ar-

tística de competir con la naturaleza, que logra diseñar “una tacita natura” (v. 2) tan viva que parece hablar (“nel silenzio suo par che favelle”, vv. 3-4), de acuerdo con un *topos* clásico de la pintura (*vox sola deest*). Asimismo, esta suerte de figuración apelesca remite a la cuestión del mecenazgo, puesto que Apeles valía como perfecto reflejo de una de las mayores preocupaciones de los ingenios de la época (Sánchez Jiménez, 2011: 175-229) y Hurtado de Mendoza se codeaba con artistas a los que podía favorecer personalmente o conectarlos con el emperador, como hacía con Aretino y Tiziano (Siddi, 2010: 11-12). Esto es: Tiziano es un Apeles redivivo tanto por su condición de artista genial como por sus relaciones con Hurtado de Mendoza, que haría las veces de Alejandro Magno, con el prestigio de Carlos V al fondo.

A su vez, la similitud del cuadro con el modelo real se expresa mediante la enumeración de elementos (“Moto, spirito, vigor, carne, ossa e pelle”, v. 5) que se pueden percibir en una imagen que hace justicia al cuidado (“cura”) que el cielo tiene de Hurtado de Mendoza (vv. 7-8), y asimismo se define y clasifica la pintura como un retrato “in piedi” (v. 6) compuesto al estilo (“stil”) de Tiziano, en un pequeño reflejo directo de écfrasis. En verdad, el soneto ofrece toda una interpretación de la imagen mediante una etopeya, puesto que la “sembianza vera” (v. 9) se demuestra especialmente en el reflejo de los valores de Hurtado de Mendoza (“il sacro, illustre animo ardente”, “virtù sue l’eroica schiera”, “le sue gravità raccolta e intera”, vv. 10-11 y 13). De este modo, el soneto de Aretino combina naturalmente los patrones de la écfrasis y el encomio, para dar algunas pinceladas de la imagen sobre *maniera* (“stil”), género (“ritratto in piedi”) y carácter general (“gravità”), junto a subidos elogios de Tiziano y Hurtado de Mendoza que parecen ser realmente el centro del poema, en relación con la escritura interesada de Aretino.

“Da voi divisso”: el poema de Piccolomini

La segunda entrega picto-poética se encuentra en el soneto de Piccolomini (“Sopra il ritratto de l’illustrissimo signor don Diego de Mendoza che fece Tiziano”, núm. 37), dentro de su recopilación centenaria, que hace pareja con el siguiente poema (“Al signor don Hernando di Mendoza, nel pianger che fa una bellissima donna leggendo l’istorie de gli amanti antichi”, núm. 38) y con otro a Hurtado de Mendoza (“A l’illustrissimo signor don Diego de Mendoza, quando con l’aiuto de la sua prudentia, fù data miglior forma a la Republica di Siena”, núm. 47):

L’alma Natura, che con dolce affetto
muove le cose, e sua seguace appresso,
hanno, Mendoza, a questa volta espresso
quanto più ponno e vinto ogni defetto.
Quella volgendo ’l ciel fece perfetto
quanto di voi leggea lassuso impresso:
questa, una man movendo, ha quello stesso
fatto, che fuor vedea nel vostro aspetto.
Che dico io fuor? Se chi ben guarda poi
sí bel ritratto, ivi raccolto in uno
vede l’interno vostro alto pensiero?
Tizian adunque ha voi stesso da voi
diviso sì, se tacete, alcuno
scorger non può de’ du Mendozzi il vero.

En la historia de este poema también está Aretino, puesto que en una epístola (13 de octubre de 1541) Piccolomini informa de que el cañamazo del soneto procede justamente del texto aretinesco, de modo que se trata de un ejercicio de *aemulatio*, por mucho que se presente con humildad casi servil:

quel bellissimo sonetto, che mi raccontaste últimamente, fatto
sopra il ritratto del molto signor mio, il signor ambasciator
di Spagna, mi doveva in vero levar da l’animo ogni disegno

che io avesse di compor sopra di quello, ma per far risplender più la maraviglia del vostro, ho voluto far sopra ciò un sonetto ancor io, il qual perché non passando prima dinanzi dal giudizio vostro profundissimo e oculatissimo non ardirei di mostrare, ve lo mando con questa (*Lettere scritte a Pietro Aretino I*, 115).

En realidad, se trata de otro de los esfuerzos de Piccolomini por trabar buena relación con Aretino, y —como siempre— no tiene mucho *feedback*: Aretino se limita a proponer un cambio (“muove le cose, e l’arte a quella appresso”, v. 2) que Piccolomini dice aceptar en otra carta pero finalmente deja fuera de los *Cento sonetti* (Tomasi, 2005: 133). Además de ofrecer un vistazo del campo literario coetáneo, la epístola de Piccolomini revela un rasgo esencial de su soneto: la posible composición del poema pictórico al margen del cuadro, ya que parece partir únicamente del modelo aretinesco frente a otros ejemplos más claros de su corpus (Casu, 2004) que pueden conectarse con el espejo de Horacio (Refini, 2007)¹².

Sea como fuere, el soneto comienza con una finta original, por la que el locutor poético se dirige directamente a Hurtado de Mendoza para elogiar el retrato, que en este caso se presenta como el resultado de un ejercicio de colaboración entre la naturaleza y el arte (“sua seguace appresso”, vv. 1-4), que permite trazar el encomio encadenado del personaje pintado y del cuadro (vv. 5-8), para a continuación corregirse y celebrar la pintura de Tiziano (vv. 9-12). Así, la figura de la *correctio* le permite a Piccolomini distanciarse del modelo de Aretino que tenía a mano luego del inicio dedicado en exclusiva a Hurtado de Mendoza como ejemplo “perfetto” (v. 5) de la creación de naturaleza y arte, que luego se divide en la labor de una (“hace perfecto / quanto de vos arriba se lee impresso”, vv. 5-6) y de otra (que mueve la mano de Tiziano para hacer una imagen idéntica, vv. 7-8). Si primeramente el poema hace malabares con

el panegírico artístico, en los tercetos cambia el ritmo y el foco para —con la intensidad de la pregunta— encarecer el retrato por su belleza (“*sì bel*”, v. 10) y su capacidad de penetración interior (vv. 10-11) a partir de una apelación cómplice al público (“*Se chi ben guarda poi*”, v. 9), para rematar con fuerza mediante la imagen del doble, con la que trasluce una entusiasta valoración de la semejanza de la pintura, que —en silencio— no permitiría deslindar el modelo del cuadro (“*scorger non può de’ du Mendozzi il vero*”, v. 14).

En breve, Piccolomini recupera de Aretino la alusión a los nobles pensamientos del personaje (“*il pensier alti delle nobil mente*” y “*alto pensiero*”, vv. 12 y 11, respectivamente) y el juego con la identidad del cuadro y la imagen muda que rehace dos ideas clásicas (*vox sola deest* y la consideración de la pintura como poesía muda), mientras que hace uso de nuevos ingredientes (con la *correctio* al frente) para la confección de su poema retratístico.

Por fin, se llega a los dísticos de Silva, que se presentan de entrada en la horma clásica latina como signo de distinción y erudición, acorde con su condición de eclesiástico y humanista¹³:

A te uno pingi voluit Titiane Diegus,
 pictores unum quem probat ante alios.
 Qui sibi tam similem facis hunc, ut dimitiatum
 se credat: magnum hoc, efficis arte tamen.
 At contra suaves mores, et pectus, et illud
 tam cultum ingenuis artibus ingenium.
 Formari a se uno voluit Titiane Diegus:
 quanto est hoc quam illud rectius et mellius?
 Qui pingenda tibi quae sunt moritura relinquit,
 formanda assumit non moritura sibi.

[Diego quiso que solo tú, Tiziano, le pintaras,
 pues te alaba más que ningún otro pintor.

Tú le haces tan semejante a él que se cree
demediado: esto es grande, pero obras con arte.
En cambio, el carácter dulce y el sentir
y aquel ingenio tan culto para las nobles artes,
Diego quiso, Tiziano, modelarlo él solo.
¿Cuánto es más correcto y mejor esto que aquello?
Quien dejó que tú pintaras lo que iba morir
asumió que él debía modelar lo que no iba a morir.

En un nuevo giro, el poema silvesco se endereza a Tiziano desde el arranque (v. 1), según un diseño con una clara gradación: la apertura explica la preferencia tizianesca de Hurtado de Mendoza y remite al encargo de la pintura (vv. 1-2), después se elogia la labor artística por la similitud (“semejanza”) del cuadro con el modelo al punto que este se siente dividido en dos (“demediado”, vv. 3-4) y finalmente se carea el arte con la perfección del personaje (“carácter dulce”, “sentir”, “ingenio tan culto para las nobles artes”) (vv. 5-7), para cerrar con una reflexión encomiástica en clave artística sobre la victoria frente a la muerte (vv. 8-10). Con este final agudo, todos salen ganando: la pintura de Tiziano es capaz de dar nueva vida a la imagen, que está condenada a desaparecer (“lo que iba a morir”, v. 9), a la par que las virtudes de Hurtado de Mendoza tienen la puerta abierta a la eternidad por méritos propios (v. 10), en una *conclusio* que cierra con doble llave la fama del diplomático imperial y su cuadro.

Tres para uno y uno para todos

En pocas palabras, desde que la pintura de Tiziano se sitúa en la palestra de la fama y se relaciona con la flor y nata de Europa (con el emperador al frente), tanto sus cuadros como su nombre aparecen en mil y un textos (Mancini, 2009). Dentro de esta amplia galería de comentarios artísticos, tienen un lugar especial los poemas sobre Tiziano y su arte, y a su vez en fecha

temprana (antes de las grandes comisiones) se puede encontrar un pequeño ciclo poético dedicado a una pintura en concreto. Por supuesto, es una prueba pública de la entrada en el canon del pintor, pero al mismo tiempo muestra algunas dinámicas del campo literario del momento en relación con cuestiones como el mecenazgo, el estatuto social del artista y los alardes de ingenio picto-poéticos. Y es que entonces importaba tanto por el brillo de su pintura como por su íntima relación con el poder cual pincel favorito del emperador y otros nobles.

Así, se entiende que tres importantes ingenios de la época dedicaran sendos poemas al retrato de Hurtado de Mendoza, que por su parte también gozaba de prestigio por sus funciones de embajador y promotor de las artes. En este sentido, los poemitas de Aretino, Piccolomini y Silva constituyen una cadena de ingenio en la que se entabla una suerte de competición picto-poética: de hecho, se puede considerar que los tres forman un miniciclo que comparte una cantera de motivos comunes (la semejanza entre modelo e imagen, la mudez del retrato, etc.) y busca la originalidad —entre otras cosas— con el paso del cuadro (Aretino) al comitente (Piccolomini) y al artista (Silva). En medio de intereses políticos y privados, los tres poemas al retrato de Hurtado de Mendoza por Tiziano revelan claramente una serie de afinidades afectivas y electivas.

NOTE

¹ A modo de introducción, ver la síntesis de Sáez (2015b).

² Ver González Palencia y Mele (1941-1943) y Spivakovsky (1970).

³ Si se quiere, esta actividad cultural se puede entender como una compensación frente al fracaso de sus tres misiones diplomáticas (el mantenimiento de Venecia en la Santa Liga, la prevención de un pacto entre turcos y venecianos y el control de las actividades de los franceses) (Spivakovsky, 1970: 93).

⁴ Ponce Cárdenas (2012: 76) indica que la pose de la mano “evoca vagamente la curva praxiteliana”. Ver la firme confirmación de la identidad de la imagen en Bassegoda (2000-2001: 213-216), en comparación con otras en el *Libro de retratos* de Pacheco y más.

⁵ Ver Marías Martínez (en prensa).

⁶ Falomir (2007: 20) ya da cuenta de ellos y los reproducen con alguna pequeña variante González Palencia y Mele (1941-1943: I, 228-232), pero apenas se suele examinar el ejemplo aretinesco. Cito por las ediciones consignadas en la bibliografía final, con ocasionales retoques de puntuación.

⁷ Para sus respectivos perfiles, ver Larivaille (1997), Pièjus, Plaisance y Residori (2011), Refini (2013) y Deswarte (1989).

⁸ Aretino se carteaba tanto con Hurtado de Mendoza (*Libro III*, enero, 1546, fol. 336r-v; *Libro V*, julio 1548, fols. 3r-v; *Libro V*, noviembre 1548, fol. 55v, *Libro VI*, enero 1553, fols. 136v-137r, etc.) como con Piccolomini (*Libro II*, 16 de diciembre de 1540, pp. 185-187). Ver Larivaille (2011) sobre la relación Aretino-Piccolomini, que no tenía nada de amistad sino de interés por parte del segundo.

⁹ Al respecto, ver también Motta (2003: 384-443).

¹⁰ En carta de 30 de junio de 1541, escribe: “Es mi amigo por lo griego y lo latino, y guárdome dél por esto y porque aquí [en Venecia] comunica siempre con los que no nos quieren bien [los franceses]” (Simancas, *Estado*, leg. 1317, fol. 21. en González Palencia y Mele, 1941-1943: I, 266). Recuérdese que Hurtado de Mendoza también cuenta con una traducción de la *Mecánica* (Iommi Echeverría, 2011).

¹¹ En concreto, el modelo que se trasluce es el soneto 248 del *Canzoniere* (Ponce Cárdenas, 2012: 80). Ver otro comentario en Freedman (1995: 18-19).

¹² Para otras cuestiones, ver Pellizzaro (1903), Rossi (1910-1911), Ley (2004) y Refini (2012a). Rossi (1910-1911: 23) critica la adulación de Piccolomini a Hurtado de Mendoza, por sus gestiones del problema sienés.

¹³ La traducción es de Fernando Navarro Antonín (Universidad de Huelva), gran latinista y hombre generoso.

BIBLIOGRAFIA

- Aretino, Pietro (1609), *Il secondo libro de le lettere*, Parigi, Matteo il Maestro.
- (1997-2002), *Lettere*, ed. P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 6 vols.

- (2003-2004), *Lettere scritte ad Aretino*, ed. P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2 vols.
- Bassegoda, Bonaventura (2000-2001), “El Libro de retratos de Francisco Pacheco y la verdadera imagen de don Diego Hurtado de Mendoza”, *Locus Amoenus*, 5: 205-216.
- Buescu, Ana I. (2010), “D. João III e D. Miguel da Silva, bispo de Viseu: novas razões para um ódio velho”, *Revista de História da Sociedade e Cultura*, 10: 141-168.
- Casu, Agostino (2004), “Romana difficultas: i Cento sonetti e la tradizione epigrammatica”, *La lirica del Cinquecento: seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, ed. R. Cremante. Alessandria, Edizioni dell’Orso: 122-154.
- Castiglione, Baldassarre (1528), *El cortesano*, trad. J. Boscán y ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- Deswarte-Rosa, Sylvie (1989), *Il perfetto cortegiano D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni.
- Díez Fernández, J. Ignacio (1989), *Estudio y edición crítica de la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza (notas para una edición crítica)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Falomir, Miguel (2007), “*Felicisimi e destrissimi ruffiani in simil cosa: Alfonso de Ávalos, Hurtado de Mendoza y algunos aspectos de la actividad artística veneciana entre 1539 y 1545*”, *De Tiziano a Bassano: maestros venecianos del Museo del Prado*, ed. F. Checa Cremades, M. Falomir y M. M. Cuyàs. Madrid, Museo Nacional del Prado: 15-27.
- Freedman, Luba (1995), *Titian’s Portraits through Aretino’s Lens*, University Park, Pennsylvania State University.
- González Palencia, Ángel, y Eugenio Mele (1941-43), *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1941-1943, 3 vols.
- Hurtado de Mendoza, Diego (1935), *Algunas cartas de don Diego Hurtado de Mendoza: escritas 1538-1552*, ed. A. Vázquez y R. Selden Rose. New Haven / London, Yale University Press / Oxford University Press.

- Iommi Echeverría, Virginia (2011), "El movimiento de proyectiles en la *Mecánica* de Diego Hurtado de Mendoza y la nueva dinámica renacentista", *Ascleipio: revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 63/1: 179-192.
- Kusche, María (2004), "El caballero cristiano y su dama: el retrato de representación de cuerpo entero", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 13/25, 2004: 3-102.
- Larivaille, Paul (1997), *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice.
- (2011), "Piccolomini et l'Arétin: une amitié légendaire?", *Alessandro Piccolomini (1508-1579), un siennois à la croisée des genres et des savoirs. Actes du Colloque International (Paris, 23-25 septembre 2010)*, ed. M.-F. Piéjus, M. Plaisance y M. Residori. Paris, CIRRI / Université Sorbonne Nouvelle Paris 3: 53-64.
- Ley, Klaus (2004), "Alessandro Piccolominis *Cento sonetti* zwischen Zensur und Selbst-zensur. Zur Aktualität von Petrarca's *poesia civile* in der Krise der Renaissance", *Italienisch*, 26: 2-18.
- Mancini, Matteo (2009), "*Ut pictura poesis*": Tiziano y su recepción en España, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. [Tesis doctoral, en red.]
- Mariás Martínez, Clara, "Los ausentes nunca medran: las cartas de Hurtado de Mendoza a Francisco de los Cobos (sociabilidad epistolar e intimidad)", *Studi Ispanici*, en prensa.
- Motta, Uberto (2003), *Castiglione e il mito di Urbino: studi sulla elaborazione del "Cortegiano"*, Milano, Università Cattolica di Milano.
- Pellizzaro, V. G. B. (1903), "I sonetti di Alessandro Piccolomini", *Rassegna Critica della Letteratura Italiana*, 8: 77-111.
- Piccolomini, Alessandro (1549), *Cento sonetti*, Roma, Vincenzo Valgrisi. [Ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek, signatura BE.4.X.38, disponible en red.]
- (1560), *Della istituzione morale*, Venezia, [s.i.].
- Pich, Federica (2007), "Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia", *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento: Atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002)*, ed. A. Galli, C. Piccinini y M. Rossi. Firenze, Leo S. Oschki: 137-168.

- Piéjus, Marie-Françoise, Michel Plaisance y Matteo Residori, eds. (2011), *Alessandro Piccolomini (1508-1579), un siennois à la croisée des genres et des savoirs. Actes du Colloque International (Paris, 23-25 septembre 2010)*. Paris, CIRRI / Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2012), "La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento", *Poesía y pintura en el Siglo de Oro*, ed. J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 114: 71-100.
- (2013), "Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora", *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, ed. M. Albert, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013: 141-163.
- (2014), *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.
- Refini, Eugenio (2007), "Le gioconde favole e il numeroso concento: Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei *Cento sonetti* (1549)", *Italique: poésie italienne de la Renaissance*, 10: 17-45. [Disponible en red.]
- (2009), *Per via d'annotationi: le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'Ars Poetica di Orazio*, Lucca, Pacini Fazzi.
- (2012a), "Come il Petrarca fa molte volte: esercizio critico ed esperienza lirica nella *Lettura* padovana di Alessandro Piccolomini (1541)", *Il poeta e il suo pubblico: lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, ed. M. Danzi y R. Leporatti. Genève, Droz: 311-327.
- (2012b), "Il commento ai classici nell'esperienza intellettuale di Alessandro Piccolomini", *Alessandro Piccolomini (1508-1579), un siennois à la croisée des genres et des savoirs. Actes du Colloque International (Paris, 23-25 septembre 2010)*, ed. M.-F. Piéjus y M. Residori. Paris, CIRRI / Université Sorbonne Nouvelle 3: 259-273.
- (2013), "Alessandro Piccolomini", *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento, II*, ed. M. Motolese, P. Procaccioli y E. Russo, Roma, Salerno editrice: 305-319.
- Rossi, Maria (1910-1911), "Le opere letterarie di Alessandro Piccolomini", *Bullettino Senese di Storia Patria*, 17: 289-328; 18: pp. 3-53.

- Sáez, Adrián J. (2015a), "Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica", *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Poetry*, 20/2: 119-149.
- (2015b), *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros.
- "Poemas para una dama: los sonetos de Aretino y Hurtado de Mendoza a un retrato de Tiziano", en prensa.
- Siddi, Ignazio (2010), "La guida d'Amore: i sonetti di Aretino e Hurtado de Mendoza", *Portales*, 11/2: 11-19.
- Spivakovsky, Erika (1970), *Son of the Alhambra: Don Diego Hurtado de Mendoza (1504-1577)*, Austin / London, University of Texas Press.
- Tomasi, Franco, ed. (2015), A. Piccolomini, *I cento sonetti*, Genève, Droz.
- Urquizar Herrera, Antonio (2007), *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons.
- Vasari, Giorgio (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Fiorenza, Giunti, 3 vols.
- Wethey, Harold H. (1971), *The Paintings of Titian, II: The Portraits*, London, Phaidos.

INTERVISTE

a cura di

Valentina Sturli e Vincenzo De Santis

LUIGI MAGNO

Intervista a Valerio Magrelli

Poeta, traduttore e saggista, **Valerio Magrelli** insegna Letteratura francese presso l'Università di Cassino. Ha pubblicato sei raccolte di versi: *Ora serrata retinae* (1980), *Nature e venature* (1987), *Esercizi di tiptologia* (1992) – riunite poi nel volume *Poesie e altre poesie* (1996) – *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), *Disturbi del sistema binario* (2006), *Il sangue amaro* (2014). Tra le sue prose ricordiamo *Nel condominio di carne* (2003), *Addio al calcio* (2010) e *Geologia di un padre* (2013). Fine studioso della letteratura moderna e contemporanea, è inoltre autore di molti saggi, tra i quali: *Profilo del dada* (1990 e 2006), *La casa del pensiero. Introduzione all'opera di Joseph Joubert* (1995 e 2006), *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry* (2002), *Nero sonetto solubile* (2010).

Luigi Magno insegna Letteratura Francese presso l'Università degli Studi Roma Tre. I suoi principali ambiti di ricerca sono la poesia francese del Novecento e dell'estremo contemporaneo e la letteratura di fine Cinquecento di ambito protestante. Al primo filone appartengono gli studi su Francis Ponge, Denis Roche e Nathalie Quintane, nonché le approfondite riflessioni sulle ibridazioni dei linguaggi – artistici e non – anche in prospettiva comparatistica. Del secondo, si segnalano i lavori su André Mage de Fieffelin e Robert Angot de L'Esperonniere e le ricerche in corso sulla nascita del concetto di tolleranza nella trattatistica tardo-rinascimentale.

LM *Iniziamo dalle cose recenti. Siamo qui per parlare del tuo nuovo progetto, che uscirà più o meno in concomitanza con questa intervista la prossima primavera, e che, da quanto mi hai anticipato, è una riflessione teorica sulla traduzione ma anche un saggio pratico di traduzioni.*

VM *Si tratta di un testo diviso in due parti, ispirato a un libro di Nabokov che si chiama *Poems and Problems*, un testo che nella prima parte presenta dei problemi di scacchi e nella seconda delle poesie. La sua giustificazione è splendida: "Chess problems demand from the composer the same vir-*



tues that characterize all worthwhile art" (1971, McGraw-Hill Book Co., p. 15). Dunque, anche il mio studio è diviso in due parti, per alludere al fatto che la traduzione è sempre caratterizzata da una natura doppia: e non c'è traduzione senza progetto critico. La traduzione è la messa in atto di un progetto critico, una specie di atto illocutorio ("quando dire è fare"); la traduzione è un pensiero critico in atto. Il titolo finale è *La Parola braccata. Dimenticanze, anagrammi e traduzioni e alcuni esercizi pratici*.

La prima parte si apre appunto con un lavoro sulle dimenticanze, con le afasie di Freud e i casi neurologici di Lurija, attraverso una serie di esempi letterari che vanno da George Eliot a Čechov, da un importantissimo brano di William James a Georg Christoph Lichtenberg e Pascal Quignard. Segue un intero capitolo dedicato a come funziona il nostro disperato tentativo di ricordare una parola, nel quale cerco di ricreare una fenomenologia della dimenticanza; in questo senso, un libro centrale è stato *Lethe* di Harald Weinrich, una autentica "storia dell'oblio". Il fondo di questa riflessione è il tentativo di allineare la ricerca della parola da parte di un traduttore allo stato mentale di chi va a caccia di un nome dimenticato, su su fino ai processi di chi prova a decifrare un anagramma.

Il secondo capitolo, proprio sugli

anagrammi, verte su due autori: il primo è Douglas Hofstadter che spiega il miracolo di questa "lettura ribelle", il secondo è Federico Bravo, autore di *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*. Nel capitolo "Là où Saussure rencontre Freud", introdotto da una citazione di Lacan, ho trovato materiale prezioso per confrontare gli anagrammi alle dimenticanze e ai lapsus. Passo poi a un altro importante libro, del sinologo svizzero François Billeter, il quale propone un modello di traduzione che dà ampio spazio alla funzione dell'estasi, della smemoratezza. Terminata la prima trascrizione, spiega, bisogna farsi "songeurs", far galleggiare le immagini, aspettare che si compia la cristallizzazione del testo – un fenomeno che mi sembra comune alle altre due pratiche evocate (apparizione del ricordo smarrito e soluzione dell'anagramma).

Per inquadrare l'intero materiale, ho dovuto scrivere un'introduzione in cui riassumo l'attuale stato della traduzione. Forse ho ecceduto, ma provo un autentico entusiasmo per l'applicazione delle scienze cognitive alla traduzione: si veda al riguardo il recente *Handbook of cognitive science* (2017, Susan E. F. Chipman, *The Oxford Handbook of cognitive science*, Oxford University Press, prima edizione online 2014). Il bello è che quando, nel 2010, mandai

il libro a un editore, la redazione mi rispose “basta con queste spolveratine neurologiche!”. Io feci marcia indietro. E dire che oggi si parla correntemente di “neurotraduzione”... Ormai da decenni si applica alla traduzione *l’eye track* (i tracciati delle pupille, la loro dilatazione). È quindi all’interno di questo panorama che vorrei suggerire un possibile allineamento tra la ricerca della parola nel traduttore, quella del nome smarrito nel soggetto smemorato, e infine quella della soluzione nell’appassionato di anagrammi – tre pratiche che mi pare stimolino le stesse capacità cognitive.

LM *Fin qui questo lavoro si può vedere forse come la naturale continuazione di una riflessione che hai fatto sulla percezione e la cognizione sin da Ora serrata retinae, la tua prima raccolta di versi.*

VM Forse sì. Non ci avevo mai pensato.

LM *Sul versante critico hai testato la percezione/cognizione nel tuo saggio su Valéry (Vedersi vedersi) attraverso quelli che tu chiami i “modelli e circuiti visivi”. Per quanto riguarda la creazione, personalmente leggo Ora serrata retinae all’interno di un dispositivo che questa raccolta forma insieme al prosaico e prosastico Nel condominio di carne, dove indaghi i meccanismi della visione con un ta-*

glio clinico, quasi chirurgico, partendo forse dalle fondamenta fisico-neurali.

VM Pensa che il titolo (*Ora serrata retinae*) fece sobbalzare il mio oculista! Ero un ragazzo, vivevo ancora con i miei genitori. Mia madre era medico e aveva non so quanti volumi di anatomia, il famigerato Léon Testut: io passai una settimana sul volume dedicato all’occhio, tirai fuori tre espressioni che mi piacquero e che divennero una il titolo della raccolta, le altre i titoli delle due sezioni del libro. Però hai ragione, perché il titolo, *Ora serrata retinae*, vuol dire “margine frastagliato della retina”, che, tradotto, significherebbe ‘il confine dell’immagine’. Di là da questo margine, non c’è più recettività. Ti ringrazio, hai notato un punto molto interessante.

LM *Penso poi, forse soprattutto, a Wittgenstein e alla sua riflessione sulla distanza tra visione e interpretazione che, attraverso l’anatra-coniglio di Jastrow, torna in Disturbi del sistema binario. In questa raccolta leggo anche un’espansione della tua personale riflessione sulla percezione, in cui il sistema visivo si fa mezzo di costruzione o ricostruzione del mondo. In “Ottica”, per esempio, scrivi: “[...] Provavo a spiegare il concetto d’inganno / in termini morali, / mentre ero vittima di un paradosso visivo. / Mi accanivo sull’Etica, / quando il*

problema riguardava l'Ottica." (p. 55). Detto altrimenti, la visione non produce copie (del mondo) – già in Ora serrata retinae scrivi: "[...] La scrittura / non è specchio." (p. 15) – ma scarti, distanze, illusioni, paradossi, quasi una scienza del vedere obliquo. E mi chiedo anche quanto i circuiti del vedere/esser visti, percepire/essere percepiti, non siano anche circuiti dell'agire/osservarsi-nell'azione, e quanto questi anticipino i tuoi attuali interessi per le scienze cognitive (applicati alla traduzione).

vm Qui viene fuori il mio percorso di studi e la mia laurea in storia della filosofia. Sostengo che, se si studiassero le condizioni e i periodi in cui si sono letti certi libri, verrebbe fuori qualcosa di analogo al carbonio quattordici! Che cosa studiavi all'università? Forse Wittgenstein e Heidegger? Allora ti devi essere laureato nel 1984. Ad ogni modo, sono felice di aver fatto certe letture. Mi dicono che oggi Heidegger si studi meno, ma io ho avuto la fortuna di leggere molti autori tedeschi, e in tedesco. Non a caso nella *Parola braccata* c'è molta letteratura tedesca. Ho studiato per sei anni al Goethe-Institut (sebbene bocciato) proprio per la mia laurea in filosofia.

lm *Ma torniamo alla Parola braccata – che si potrebbe definire come l'ultimo tassello di un lavoro che trova nelle linee di cui dicevo prima un suo*

fil rouge – e soprattutto alla seconda parte di questo libro.

vm Sì. La seconda parte del libro è tutta organizzata attraverso "esercizi". Ci sono "esercizi di capo: come tradurre un acrostico", "esercizi di coda: come tradurre una rima", "esercizi di metro: come tradurre un sonetto in alessandrini utilizzando sei diversi metri italiani" (martelliano, endecasillabo, decasillabo, novenario, ottonario, senario), "esercizi di cifra: come tradurre un indovinello matematico", e infine "esercizi di segno: come tradurre un calligramma" arabo – passando cioè dalla forma delle lettere arabe a quelle del nostro alfabeto.

Negli esercizi di metro, racconto una storia curiosa. Ero al cinema a vedere un *Cyrano* e davanti a me sento dei ragazzi esclamare: "Ma questi come parlano?". Finché uno di loro esulta: "Ma è chiaro, è un rap!". Interpretare l'alessandrino (o il doppio settenario nostro nella traduzione) come un rap, mi ha fatto pensare a una scena del *Felix Krull* di Thomas Mann, che avevo letto tempo prima. La trama è la seguente: lui è un addetto all'ascensore in un hotel parigino, ma è anche un ladro e un imbrogliocello. Un giorno deruba una signora, che più tardi, toccata dall'irresistibile bellezza di Felix, se lo porta a letto. Tale è la gioia che, a un certo punto, lei inizia a

parlare in alessandrini (in realtà ne pronuncia solo uno e mezzo). Al che, il ragazzo replica: "Ma come stai parlando?". E lei gli risponde: "In versi, naturalmente!". Qui vengono al pettine i nodi editoriali. Succede infatti che, nell'unica edizione italiana, all'alessandrino francese segue una pagina in prosa. Allora mi sono chiesto: perché Krull reagisce così vibratamente davanti a un unico alessandrino, o quasi? Sono andato a vedere il testo originale, e scopro che tutta la prosa è in metro. Allora ho fatto una ricerca (sono fiero che sia uscita su "Studi germanici") dove mosto come Mann abbia infarcito di prosa metrica molti suoi scritti, da *Faust* ai *Buddenbrook*, con un culmine in *Morte a Venezia*. Solo che altrove l'uso della prosa metrica ha uno scopo estetico, in *Felix Krull*, invece, ha un fine narrativo, è pregnante per l'azione. Nel mio libro ho quindi dato una traduzione di due pagine del *Krull* rispettando il metro e la rima.

Quanto agli esercizi di rima, ho tradotto una quartina inedita di Yves Bonnefoy che ha le seguenti uscite: rhinocéros, albatros, carrosse, os. Ovviamente, in italiano, otteniamo quattro parole diverse. Io le ho tradotte in varie versioni monorime: la prima in -onte, la seconda in -tros, la terza in -ozza e la quarta in -osso. Aggiungo però che l'amico e grande metricologo Pietro Beltrami mi ha regalato una

sua traduzione bi-rima, dove torna la doppia esse in tutte e quattro.

LM Si tratta di esercizi di stile all'ennesima potenza.

VM Esatto. E conto anche su una possibile ripresa in chiave didattica. Per la metrica ho scelto *Recueillement* (reso in sei diversi metri a firma di Bufalino, De Nardi o mia). Per l'indovinello, ho cercato di vedere quali lingue europee a me note consentono la traduzione dell'indovinello della spia. Si tratta di una spia che, di nascosto, assiste a una richiesta di parola d'ordine: la sentinella a guardia di un portone dice "Dodici", il candidato risponde "sei" e viene fatto entrare. Lo conosci?

LM No!

VM "dieci" – "cinque", e passa; "dieci" – "cinque"; "otto" – "quattro"; "sei" – "tre", e così di seguito. Pensando di aver capito, a quel punto la spia si fa avanti. La sentinella dice "quattro", lei risponde "due", e viene uccisa! Perché? Perché la risposta da dare non riguardava il calcolo matematico, ma il numero di lettere delle parole pronunciate. Per una singolare coincidenza, in italiano il temine "dodici" ha "sei" lettere, "dieci" ne ha "cinque", "otto" ne ha "quattro" e "sei" ne ha "tre"! Ebbene, ho provato a tradurre questo indovinello

in varie lingue, e solo in spagnolo ho trovato qualcosa che funzionasse. Mi chiedo: si può tradurre un indovinello del genere?

Poi c'è l'esercizio del calligramma, che gioca sull'aspetto grafico di alcune lettere arabe. Un'antica poesia recita: "Io chiedo di amarti, ma la tua bellezza disegna un *nun* sulla guancia e un *lam* sulle sopracciglia". Ora, le lettere *nun* e *lam*, unite tra loro, formano la parola 'no'. Tradotta letteralmente, una composizione simile diventa incomprensibile: ecco perché ho cercato di replicare il suo senso visivo, suggerendo di riprodurre la 'o' con due parentesi, ossia 'N()'. A prescindere dal valore del risultato, nessuno tra chi mi aveva preceduto – tedeschi, francesi, inglesi – aveva mai raccolto la sfida. Questo è un punto in cui mi ricollego al concetto di "traduzioni estreme" elaborato da Franco Nasi.

Finisco con il capitolo sui sottotitoli, che mi ha preso moltissimo tempo. I sottotitoli rappresentano una traduzione al quadrato. Una volta, per il Fondo Pasolini, corressi i sottotitoli francesi di *Uccellacci uccellini*. In quella occasione ho scoperto che chi lavora ai sottotitoli non solo deve tradurre come un qualsiasi traduttore, ma deve anche sottomettersi alla variante tempo. Ecco perché propongo il passaggio dalla metrica alla "crono-metrica". Questo tipo di esercizi, cioè, obbliga a tradurre in un

numero di sillabe che possano essere lette nella durata di una certa sequenza. Sulla sottotitolatura esiste una bibliografia sterminata. Ho fatto rileggere le mie pagine a quattro studiosi, perché non mi fidavo, e posso dire d'aver lavorato più che per un esame universitario! È stato senza dubbio il capitolo meno gradevole: fortuna che non ho voluto affrontare il doppiaggio...

Poi c'è il finale, in cui propongo di sostituire l'immagine di San Girolamo, il "nume tutelare" della traduzione cantato da Valery Larbaud, con quella di "Erocle al bivio" (immagine che sarà anche in copertina). Sono molto legato all'omonimo libro di Panofsky. Quando venni chiamato all'Einaudi nel 1987, ben trent'anni fa, ognuno dei nuovi arrivati – tra cui Adriano Prosperi – doveva proporre alcuni testi. Tra i miei, indicai proprio l'*Erocle* panofskiano. Tuttavia, la pubblicazione non andò in porto (Giorgio Manganelli sosteneva che "qui le proposte si infrangono contro il muro dei sì"): il saggio è uscito solo due anni fa da Quodlibet. Finisco dunque con queste pagine sull'eroe greco e sulla lettera che rappresenta il suo dilemma, la 'y', simbolo appunto del bivio tra vizio e virtù, dello scarto, della scelta – scelta che, a mio parere, rappresenta bene l'emblema di ogni traduttore.

Finisco con la cosa più divertente

del libro, la parte sull'acrostico. Dapprima compongo un acrostico a partire da una poesia già esistente in italiano, poi propongo come tradurre in italiano una poesia inglese che ha già il suo acrostico. A questo riguardo, un poeta australiano, Kevin Brophy, mi ha suggerito il migliore fra gli esempi. Negli anni Sessanta, nel contesto delle battaglie femministe, una poetessa manda varie volte delle sue poesie a una rivista di Sidney, vedendole regolarmente respinte. Decide allora di inviare dei versi firmandosi con un nome maschile. Il risultato è che la lirica (una risposta di Eloisa ad Abelardo traboccante di passione, ricca e complessa – l'ho dovuta far tradurre da un amico anglista, Gabriele Poole) viene pubblicata. Nessuno nella redazione si accorge però dell'inganno. Esasperata da tanto machismo, l'autrice aveva inserito nel sonetto l'acrostico: *FUCK ALL EDITORS!* Io spiego, dunque, che non si può tradurre "Vaffanculo ai redattori", altrimenti avremmo quasi due sonetti, e finisco per proporre "Fottuti editori", rispettando le quattordici lettere.

LM Parlavi di questo libro e del suo possibile utilizzo in chiave didattica...

VM Sì... Penso a quei bei libri di Ersilia Zamponi, come *I draghi lo-copei*, che si rifanno agli *Esercizi di*

stile di Raymond Queneau. Testi fatti apposta per far capire ai ragazzi il senso di un *bricolage* con la parola. Molti anni fa pubblicai un intervento dal titolo: "L'enigmista e l'invasato". Per me, questi sono i due fuochi dell'attività poetica. Devi essere invasato, è chiaro, ma non può esistere solo la funzione-Hölderlin – anche perché poi Hölderlin stesso produceva versi perfettamente rimati e scanditi... Le due cose devono convivere. Inoltre, dato che non si può fare "lezione di profezia", ritengo sia più opportuno limitarsi a lezioni di metrica, di retorica ecc. ecc. C'è una splendida immagine di Queneau, secondo cui il poeta deve essere come l'ape: avere il senso del miele e dell'esaedro. Per questo, nell'impossibilità di insegnare a fare il miele, io preferisco avviare gli studenti almeno alla conoscenza dell'esaedro. L'enigmistica è insomma sorella della poesia. Penso ancora alla battuta di Mallarmé, riportata da Valéry, secondo cui la poesia si fa con le parole e non con le idee. Questo è il punto.

LM Prima della Parola braccata ti sei confrontato, in *Millenium poetry*, con un'antologia come "viaggio sentimentale" nella poesia italiana, e in cui sembri quasi un lettore dilettante e umorale (figura egemone oggi, in reazione a decenni di lettori professorali e professionali...). Nel 2005 hai firmato un *abecedario*, Che cos'è la poesia,

che è forse un "diario" o ancora un "resoconto stilato dopo trent'anni di pratica e di ricerca", ma fruibile come una silloge di definizioni. Per non dire, sempre nel 2005 ma sul versante della creazione, dei tuoi Sopralluoghi, che presenti come una "autoantologia" commentata. L'antologia, o altre forme che le somigliano, mi sembra uno strumento eminentemente didattico. Vorrei che, anche attraverso la tua esperienza di docente, critico e poeta insieme, mi dicessi come vedi il rapporto tra la poesia (in particolare quella contemporanea) e la didattica – e non solo in ambito universitario, cioè per quali vie una didattica della poesia è ancora percorribile.

vm Ti dirò di più. Ho tenuto un corso di poesia per le scuole medie, organizzato dal Comune di Roma, in cui mi divertii molto. Aggiungo che, quando mia figlia era piccola, i suoi insegnanti invitavano genitori e nonni a raccontare le loro esperienze – idea assai intelligente. Quanto ai miei corsi universitari, specie al primo anno, propongo un doppio percorso metrico. Chiedo il riconoscimento passivo di un verso francese, ma al contempo sollecito la capacità di fabbricarlo, "attivamente", uno italiano. Devono imparare a riconoscere *octosyllabes* e a fare ottonari. La cosa più divertente – si tratta di un esercizio inventato – consisteva nel prendere un articolo di giornale e riscriverlo in metro (per

esempio riscrivere un editoriale politico in novenari). Una volta mandai queste trascrizioni all'autore dell'articolo: puoi immaginare il suo stupore!

LM Parliamo della tua poesia e delle tue prose attraverso Paul Valéry e Francis Ponge. Mi sembra che entrambi siano stati per te, nella loro incommensurabile distanza (ricorderai anche tu quanto il secondo detestasse il primo!), due modelli o due riferimenti. Uno, il primo, patentemente espresso, detto, studiato, amato, portavoce di una poesia contata, prosodicamente contabile, rimata, versificata; l'altro, il secondo, sostenitore della poesia come prosa, torna come presenza soggiacente, quasi taciuta o comunque meno immediata, anche se mi sembra sia per te una sorta di basso continuo visto che su di lui hai scritto almeno un saggio critico e che lo stesso Ponge si trovi, per esempio, in posizione liminare già in apertura di *Ora serrata retinae*, dove scrivi: *"Ammirevole è la vita delle cose. / Nulla trapela dai loro gesti / impasibili, presagiti e scelti / come unica e costante idea"* (p. 8).

vm Su Ponge ho, in effetti, scritto pochissimo, quasi niente. Di lui qualcosa ho tradotto ma, per molti anni, è stato per me il poeta in assoluto più importante. Quando scoprii *La Fabrique du pré* mi trovai davanti un capolavoro assoluto. E il mio sogno segreto sarebbe di

provare a tradurre *Le pré*. Ed ecco la strofa finale, dove l'ipocrita lettore di Baudelaire si trasforma nel suo fratello tipografo:

Messieurs les typographes,
Placez donc ici, je vous prie, le trait final.
Puis, dessous, sans le moindre interligne, couchez mon nom,
Pris dans le bas-de-casse, naturellement,
Sauf les initiales, bien sûr,
Puisque ce sont aussi celles
Du Fenouil et de Prêle
Qui demain croîtront dessus.
Francis Ponge

L'occasione, recente, di rileggere Ponge mi è stata data da alcune letture fatte per la radio. Non ricordo come lo scoprii... A Pisa diedi anche due o tre tesi di laurea sulla sua opera. E forse Ponge rivaleggia, per me, con Henri Michaux. Di fronte a loro due, il Valéry poeta è del tutto secondario. Quando penso alla poesia francese del Novecento, penso a Ponge e Michaux.

LM *Non amo il Valéry poeta ma trovo alcune pagine del Valéry pensatore – per esempio quelle su Leonardo – di estremo interesse.*

VM Certo! Valéry pensatore è immenso. Valéry poeta è molto circoscritto. Mentre nutro – questione generazionale e idiosincratia insieme – grande insofferenza verso René Char. Da sempre.

LM *Condivido la tua insofferenza verso Char...*

VM Ah sì? Mi fa piacere! La poesia oracolare...

LM *La prospettiva oracolare unita alla grande fiducia per la parola poetica come discorso altro e seriamente efficace...*

VM In realtà è proprio Char l'ultimo grande simbolista/ermetico... Eppure, all'epoca (una ventina d'anni fa), Char era un tabù.

LM *Un po' quello che succede per un pensatore come Sartre. Da un lato ancora molto studiato, ancora per una certa doxa il padre dell'engagement (almeno per il XX secolo), per me il portavoce di un'idea di 'impegno' lontanissima dal funzionamento di certe*

scritture che oggi possono dirsi o si possono indicare come altrimenti engagées.

vm Per me la vera rivelazione di Sartre scrittore è stata *La reine Albe* *marle ou le dernier touriste: fragments*, tant'è vero che il titolo del mio libro su Roma, *Magica e velenosa. Roma nel racconto degli scrittori stranieri* (2010), l'ho ripreso da lì. E poi trovo che *Les Mots* sia un grande libro, con la sua capacità di dire l'infanzia...

lm *Prima mi dicevi di Giorgio Manganelli da Einaudi. Rileggendo la sezione "Otto volte Natale" del tuo Il Sangue amaro, mi è venuto in mente Presepio di Giorgio Manganelli. Anzi, li ho inconsapevolmente associati ancor prima di rileggerli nella misura in cui, nella mia libreria, i due testi sono uno accanto all'altro.*

vm Non conosco questo libro di Manganelli.

lm *Libro magnifico e iconoclasta insieme.*

vm E non credo di averlo.

lm *Adelphi.*

vm Ma è un'uscita recente?

lm *No, è uscito già da un pezzo, credo nel 1992.*

vm Ti confesso che c'è una cosa di cui vado fiero. Nel volume recentemente uscito sempre per Adelphi (*Estrosità rigorose di un consulente editoriale*) c'è una risposta del Manganelli consulente editoriale presso Einaudi che dice: "si rivolga al Magrelli che fa la collana trilingue". E questa cosa risale proprio al periodo in cui lo vedevo da Einaudi, o poco dopo.

lm *Grazie infinite per quest'ora passata insieme e grazie per il Pollicino quater.*

vm Pensa, con Massimo Dagnino ci conosciamo da vent'anni ma non ci eravamo mai visti. E tutta questa cartella d'autore è nel segno del "Pollicino" di Zanzotto, naturalmente. Hai visto la mostra di Andreas Gursky?

lm *Non ancora. Andrò al mio rientro da Venezia dove domani inizia il convegno malatestiano sui topoi nella poesia del Novecento (Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900, 15-16 dicembre 2017). Una sorta di: quid dopo Curtius?*

vm A proposito di Venezia, hai visto la Biennale d'arte?

lm *Già vista. Ho trovato interessante il lavoro di Anne Imhof che ha inve-*

stato i luoghi del padiglione Germania con un'opera installativa, performativa e immersiva – che, se non sbaglio, si chiama Faust. Si tratta di un'architettura di controllo e addomesticamento dei corpi molto sofisticata, basata su un'estrema trasparenza (vetro, griglie) ma anche su una violenta inaccessibilità. In questo dispositivo si muovono come automi i corpi algidi di una gioventù distopica, gender free; a volte meramente sospesi a due metri da terra su spesse lastre di vetro, altre volte connessi in percorsi reiterati che toccano e attraversano i gruppi di visitatori, o messi in un ipogeo creato nello spazio tra il suolo del padiglione e il secondo suolo, in vetro trasparente, sollevato di un metro circa rispetto al suolo originale.

vm Mi hanno già parlato di quest'opera. Mi sembra molto interessante...

VALENTINA STURLI

Intervista a Walter Siti

Walter Siti (Modena 1947), tra gli autori più significativi del panorama letterario italiano ed europeo contemporaneo, è romanziere e saggista. Tra le opere narrative ricordiamo *Scuola di nudo* (Einaudi 1994), *Un dolore normale* (Einaudi 1999), *Troppi paradisi* (Einaudi 2006), *Il contagio* (Mondadori 2008), *Autopsia dell'ossessione* (Mondadori 2010), *Exit strategy* (Rizzoli 2014), *Bruciare tutto* (Rizzoli 2017), *Pagare o non pagare* (Nottetempo 2018). Con *Resistere non serve a niente* (Rizzoli 2012) ha vinto il Premio Strega. Della sua produzione saggistica ricordiamo *Il realismo nell'avanguardia* (Einaudi 1975), *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)* (Einaudi 1980), *Il realismo è l'impossibile* (Nottetempo 2013). È inoltre curatore dell'antologia poetica *La voce verticale* (Rizzoli 2015).

Valentina Sturlì è dottoranda in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie presso l'Università degli Studi di Padova e l'Université Paris Sorbonne. Si occupa di narrativa italiana e francese contemporanea, di *media studies* e teoria della letteratura. È tra i curatori del saggio postumo di F. Orlando, *Il soprannaturale letterario* (Einaudi 2017).

vs *Nei suoi testi lei non cessa di domandarsi dove sta andando l'Occidente, presupponendone in qualche modo una fine ventura. Ne Il canto del diavolo (Rizzoli 2009) per esempio racconta il soggiorno a Dubai come un salto in un futuro che ci aspetta tutti. In una sorta di mappa ideale, quali sono secondo lei le nuove frontiere globali del moderno? E quali le zone di resistenza, se è ancora possibile dire che ce ne sono? Come se lo immagina l'ultimo giorno dell'Oc-*

cidente: un'esplosione o uno spegnimento?

ws Sono cose di cui non sono espertissimo, perché ci vorrebbero delle conoscenze di geopolitica che io non ho. In realtà quando parlo di Occidente intendo semplicemente la cultura in cui sono vissuto, quella che ho visto cambiare da quando ero ragazzo ad adesso. Da un punto di vista generale mi pare abbastanza evidente

che una centralità occidentale, intendendo per occidentale europea e nordamericana, sta decisamente finendo. Questa fase di circa due secoli, forse tre, in cui la letteratura occidentale, ma anche l'economia occidentale, tutta una serie di caratteristiche della cultura occidentale, erano diventate sostanzialmente universali, mi sembra che inevitabilmente stia finendo per ragioni prima di tutto economiche. L'Europa sta diventando un po' marginale rispetto alla zona del Pacifico: Stati Uniti, Cina, India diventeranno le potenze economiche del prossimo futuro. E, come succede sempre, questo porterà anche a degli spostamenti culturali. Io in realtà non penso a un ultimo giorno dell'Occidente: penso a dei meticciati, alla cultura occidentale che lentamente si contamina o si infiltra o viene arricchita da tutta una serie di cose che già vedo in atto. Per esempio ho l'impressione che già da moltissimo tempo un certo tipo di cultura, credo di provenienza africana, sia diventata un filone importante della musica occidentale. Se sento una qualunque musica che viene trasmessa in radio e in TV c'è più Jazz che Bach, e il Jazz viene da una cultura che non è quella occidentale. In generale mi pare che sia decisamente in crisi un certo tipo di cultura dell'Occidente che io chiamerei 'sintattica', cioè tutto ciò che comporta un'articolazione

piuttosto complessa, a favore invece di qualcosa che va verso una semplificazione, e che viene da due parti: da alcune culture con un'articolazione meno complicata, e anche dalla tecnologia, perché è chiaro che l'alternativa binaria del computer porta a un'articolazione più semplificata rispetto alla forma sonata della musica, o alla frase di Proust, o a certe forme della logica hegeliana. A me che ho settantuno anni sembra di andare incontro a una cultura che è molto più complicata nelle sue basi non visibili – in tutti questi strumenti io non so minimamente cosa c'è dentro – e invece molto più semplificata nell'uso: ho un telefonino con dentro l'inferno, ma quattro o cinque tasti che posso premere e succedono le cose. Da questo punto di vista ho già l'impressione che la cultura cui ero abituato sia cambiata molto, probabilmente si va in una direzione in cui piano piano questa cosa progredirà. Sono piuttosto interessato, in questo periodo della mia vita, a capire cosa accade nel cervello dei giovani rispetto a certe mutazioni importanti a livello culturale. Una delle cose di cui mi sto un po' occupando adesso è un libretto che dovrebbe uscire tra la fine di febbraio e i primi di marzo per Nottetempo, sul tema del pagare. Quando ero giovane c'era un ascensore sociale che funzionava ancora bene, e un figlio di operai

come me, grazie alla Scuola Normale e altre cose, poteva fare una scalata dal proletariato almeno alla piccola borghesia, e per quel cetο lì per esempio poter pagare con dei soldi che avevi guadagnato dava una grande soddisfazione, c'era proprio il gusto del pagare. Perché magari i primi stipendi erano più alti di quello che mi sarei aspettato, e allora con quelli mi potevo comprare una statuetta Shanti, una pellicetta per mia madre d'inverno – dei piccoli lussi che se no non mi sarei potuto permettere. Ma soprattutto con la soddisfazione di dire «ho lavorato, ho guadagnato dei soldi, e con questi pago». Adesso ho l'impressione che per mio nipote, che ha ventiquattro anni, non sia più così: da una parte – tra apprendistati, praticantati – non lo pagano per il lavoro che fa, ma su internet trova moltissime cose gratis come biglietti, contenuti, musica, film, viaggi con offerte pazzesche, *couchsurfing* (per esempio se vai a Istanbul uno ti offre un divano, e dormi gratis in cambio di un po' di buona conversazione). Si è abituato a non essere pagato per il lavoro che fa, e contemporaneamente però a fare un sacco di cose gratis. Il denaro forse è evaporato, e lui in qualche modo si sta abituando a un discorso del capitalismo del tipo «non ti lamentare troppo se non ti paghiamo, perché poi in compenso ti diamo un sacco

di cose gratis». E allora mi chiedo: questa non padronanza dei propri mezzi economici, cosa può comportare nella testa della gente? Non ha più senso comprarsi una macchina, tanto qualcuno col Bla Bla Car che ti dà un passaggio lo trovi... però mi ricordo che la prima volta che mi sono comprato la macchina per me è stato quasi un passaggio rituale, come se fosse una prova di maturità. Sono interessato a vedere cosa cambia nella testa dei giovani a un livello abbastanza profondo – quello in cui l'economia si contamina con la psicologia –, se si crea una sorta di passività oppure no. Da questo punto di vista, più che il tramonto dell'Occidente (la grande mitologia da almeno un secolo e mezzo a questa parte) vedo una specie di poltiglia dove tutto si sta molto mescolando. È chiaro che in Cina moltissime cose occidentali ormai hanno preso piede, anche a livello culturale: il romanzo che è una produzione tipicamente occidentale ormai è diventato un genere universale, addirittura si è rovesciata la vecchia geografia cinese, per cui la scrittura storica era in cima alla piramide e quella narrativa veniva sotto. Ormai anche da loro pare che essere uno scrittore sia meglio che essere uno storico. Da questo punto di vista forse noi stiamo stingendo su di loro più di quanto loro stiano stingendo su di noi, però indubbiamente c'è in

atto un grande mescolamento. È più questo che mi interesserebbe un po' seguire: queste forme di mescolanza, in cui le distinzioni che noi eravamo abituati a fare non funzionano più.

vs Recuperando una distinzione forse un po' datata – quella tra apocalittici e integrati – si potrebbe affermare che il romanziere Walter Siti ne costituisca una sintesi paradossale, una sorta di apocalittico integrato?

ws Quando ragiono a mente fredda – come ho provato a fare adesso – sarei più un integrato, o diciamo un socialdemocratico. Non sono uno che pensa in modo estremistico, che vede dissoluzioni estreme alle porte... non penso che ci saranno rivoluzioni in Occidente che portino a un rovesciamento dello stato di cose esistente. Però forse da un punto di vista psicologico, come temperamento, sarei più un apocalittico, per cui mi piacerebbe che potesse succedere qualcosa – però la sola cosa apocalittica che riesco a immaginare è la mia morte. Finirò perché si spegnerà la luce, semplicemente. La forbice di ingiustizia che si sta creando, per cui è come se lentamente da classi diverse si creassero proprio due razze diverse, mi dà l'impressione che di fatto la democrazia occidentale si sia già trasformata in un'oligarchia. Sono pochissimi i super possiden-

ti che davvero possono governare il mondo, e quindi si crea una specie di razza superiore che manderà i propri figli a studiare nelle migliori università del mondo, per cui i confini quasi non avranno senso, che si chiuderà sempre di più – come in Sudamerica – in queste *mansiones* super difese, con i fucili sulle torrette... e invece poi una massa di non possessori, che si sfogheranno con la super comunicazione, con i telefonini, e vivranno in qualche misura senza sapere bene quello che accade nel mondo. C'è stato un periodo, circa una decina di anni fa, in cui pensavo che questa divaricazione progressiva avrebbe portato a una ribellione da qualche parte. Forse pensavo lo stesso di Franco Fortini, quando lo andavo a trovare gli ultimi anni della sua vita, e anche lui era molto deluso da quello che vedeva succedere intorno a sé in quegli anni. Si consolava con un pensiero: dove c'è oppressione c'è rivolta. Comincio a crederci sempre meno: mi pare che, almeno per tempi che riesco a immaginare con la fantasia, è come se ci fosse una specie di voglia di assestamento – o di rassegnazione – per cui ognuno nel suo piccolo spazio cerca di trovarsi una nicchia dove si sta non male. E quindi non mi pare che siano visibili nello spazio nostro, occidentale, delle rivolte importanti, che cambieranno davvero le cose. Tutto andrà verso un

lento spegnimento, per rispondere alla domanda di prima. Mentre gli sconvolgimenti grossi sono tutti in periferia: ci sono guerre vere, importanti, serie, ci sono migrazioni tremende. Ci stiamo abituando a digerirli come una specie di pegno da pagare per il nostro quieto vivere: che anneghino un po' di persone nel Mediterraneo tutti gli anni, che muoiano cinquanta persone in un attentato in Afghanistan e cento persone a Baghdad – ci svegliamo un po' di più quando ne muoiono dodici a Berlino o cento a Parigi –, tutto sommato questo passa per essere un prezzo da pagare per mantenere il nostro tenore di vita.

vs Tra i personaggi dei suoi romanzi e i paesaggi fisici e sociali in cui si muovono ci sono strette relazioni: le borgate, gli studi televisivi, Dubai, il mondo smaterializzato della finanza, una certa Milano di confine. Auerbach, per il rapporto tra personaggi e ambienti in Balzac, parlava di 'spazio demoniaco'. Può dirci qualcosa sul rapporto che lega i soggetti agli ambienti nei suoi romanzi?

ws Forse per me la cosa più facile è partire da un dato non letterario, ma biografico. Le persone che ho amato nella mia vita, o per meglio dire quelle che ho desiderato fortemente, non sono mai riuscito a desiderarle senza il loro contesto ambientale. A partire dalla perso-

na che in *Scuola di Nudo* (Einaudi 1994) chiamo Bruno, che per me era un certo tipo di Firenze popolare, con quello che comportava in termini di lingua e di ambiente. Per passare alla persona che nei miei romanzi chiamo Marcello, è un pezzo di borgate romane che non potevo tirare via di lì... ma in generale anche a livello di desiderio è come se, quando prendo una persona, mi venisse via con tutte le radici. Quando poi la metto dentro i libri faccio fatica a sganciare queste due cose. Mi ricordo che una volta Tiziano Scarpa, a proposito de *Il contagio* (Mondadori 2008), a Venezia mi disse una cosa anche ragionevole, ovvero che non era stato molto astuto fare parlare Marcello in romanesco, perché tutti avrebbero detto che era un romanzo alla Pasolini, mentre invece di Pasolini c'è molto poco. Diceva che, se lo avessi fatto parlare in lucano, questa cosa non sarebbe venuta in mente a nessun critico. Sostanzialmente è vero, solo che quel Marcello, con quel corpo, parlava quella lingua, e io non potevo sganciare o decidere arbitrariamente di staccare quel corpo da quella lingua. Da questo punto di vista per me corpo e paesaggio fanno tutt'uno con una certa lingua, non riesco a immaginare certi personaggi se non parlanti quella cosa lì. La mia mamma parla un dialetto emiliano, non c'è niente da fare, non po-

trei immaginare una mamma che parla italiano standard, perché le mamme parlano in dialetto. E poi forse c'è una cosa in più: effettivamente sono molto suggestionato da alcune fette di paesaggio, ho l'impressione che il mio interesse vada da una parte ai corpi nudi e crudi, e dall'altra al paesaggio inteso proprio come terra più costruzioni, mentre sono meno interessato a una cosa che interessa tantissimi romanzieri, cioè l'aspetto più propriamente sociale e mondano, per esempio come sono vestiti i personaggi. Quando ho voluto immaginare, in un romanzo, un uomo che vestiva molto bene mi sono dovuto far consigliare da un signore che lavorava in una casa romana di moda. Sono anche abbastanza poco interessato – mi piacerebbe, ma non lo sono tanto – a quei nessi che esistono molto forti in certi romanzieri, che ne sono dei campioni, tra psicologia e sociologia: penso a James, a Piperno in Italia, dove il personaggio è più la sua casta che se stesso, ragiona con cose che hanno a che fare col conto in banca. Non mi riesce tanto, tendo a vedere i personaggi un po' nudi anche dal punto di vista sociologico, ci sono loro e basta. Il paesaggio mi aiuta a creare un contesto, però è un paesaggio fatto sostanzialmente – anche quello – di aria, di luce, di neve, di orizzonti che possono essere piatti o non piatti, di suoni della borga-

ta. È come se ci fosse un'attenzione sensuale anche per il paesaggio, come se vedessi anche quello come un corpo, in qualche modo.

vs Uno dei suoi temi ricorrenti è il desiderio assoluto, spesso declinato come desiderio di assoluto, una tendenza infinitizzante che in un certo tipo di corpi e merci cerca la sua realizzazione impossibile. Viene in mente la teoria sulla potenza simmetrizzante delle emozioni di Matte Blanco, di cui tra l'altro lei si è occupato come critico. Che posto ha l'emozione infinita nei suoi romanzi?

ws Credo che una volta avesse molta importanza perché un po' tutto il mio eros si è costruito così. È come se per me fosse una valvola di sfogo e di fuga: immaginare che incontrando un certo corpo da lì partiva una retta che andava verso l'infinito mi portava fuori dal mondo. E quindi da questo punto di vista per me l'eros è sempre stato una specie di navicella che mi portava fuori. Adesso mi rimane questa cosa naturale, che i soli rapporti di società mi annoiano, mi spaventano, non vorrei che ci fossero solo loro. Pur non essendo religioso (non ho nessuna fede riconoscibile), penso però che vivere e basta sia troppo poco, e quindi tutto quello che serve per portare fuori, *n'importe où hors du monde*, lo cerco come il pane. Probabilmente anche adesso, benché mi

occupi magari di cose più sociali come il libretto che le dicevo sul denaro, sono un po' sempre tentato di ricavare dalle osservazioni di tipo economico e sociologico qualcosa che mi porti verso delle teorie in qualche modo assolutizzabili. Perché sono fatto così. Fin dall'inizio – quando ho cominciato a studiare all'università – una cosa mi era chiara: non avrei mai fatto storia. Ho una specie di antipatia profonda per la storia in quanto studio che si limita a occuparsi di cosa hanno fatto gli uomini tra di loro. Sono sempre stato portato a interessarmi di più a quello che gli uomini hanno combinato con l'idea di infinito, e quindi la letteratura, la matematica, l'astronomia, la visione dell'Universo. Non so perché ma una volta, parlando con Alessandro Piperno che invece fonda quasi tutta la sua narrativa sul tema della memoria, della storia, mi era venuto di dirgli – ma non so se fosse una posa – che questa specie di antipatia per la storia che ho avuto fin dall'inizio, era perché fin da piccolo la storia era quella dei padroni. Erano il mio padrone di casa, il padrone della fabbrica dove lavorava mia madre, erano quelli che avevano la macchina. I borghesi hanno la storia in mano: gli interessa lasciare un'eredità e godersi l'eredità che gli hanno lasciato i genitori. Per loro effettivamente il tempo ha una linea unica, direzionale,

progressiva, che è per l'appunto quella della storia, mentre a me – che non ho un passato da questo punto di vista, e non avrò un futuro perché non ho figli – la semplice linea del tempo interessa molto poco. Anche nella mia narrativa mi si rimprovera che non riesco tanto a raccontare lo scorrere del tempo: se devo raccontare qualcosa che si svolge nel tempo tendo a farlo per scene tutte al presente che si susseguono una dopo l'altra. E poi sono gli insiemi di tanti presenti che fanno lo scorrere. Il tempo imperfetto mi appartiene molto poco, ed effettivamente non mi interessa molto la storia interumana. Recentemente ho letto un libro di Calasso, *L'innominabile assoluto* (Adelphi 2017): la prima parte, dove racconta che l'Occidente adesso si è concentrato su tutto quello che accade dentro la società, e ha perso invece il contatto con quello che non è società, mi ha colpito molto. L'idea di ciò che sta fuori, la nostalgia che la mente umana può avere per il nulla, per quello che c'era prima dell'essere, quindi non solo come ci combiniamo tra di noi, ma prima cosa c'era e di là, questo mi affascina di più. Penso che questo privilegio che ho sempre dato all'infinitizzante nasca fondamentalmente da lì. Che è curioso per un narratore, perché sembrerebbe più una cosa dei poeti, che lo fanno per natura. E infatti mi affascina moltissimo. Penso

che anche alcuni narratori in effetti lo fanno: Proust lo ha fatto.

vs Ci può dire qualcosa del suo rapporto con la psicoanalisi in quanto sistema di pensiero e strumento ermeneutico? Pensa che possa avere un valore per un romanziere che voglia comprendere il mondo e rappresentarlo?

ws Non credo si possa capire cosa succede nella psicoanalisi solo leggendo nei libri, bisogna farla. Io ho avuto due rapporti con la psicoanalisi a dieci anni di distanza: il primo è durato un anno e mezzo, il secondo un paio d'anni. Me n'è rimasta una forte sensazione di gratitudine. Ricordo soprattutto un rapporto affettivo molto forte, che entrambe le volte mi è servito: credo sia stato l'incontro che mi ha tolto per sempre l'angoscia della solitudine. Biograficamente per me la psicoanalisi è stata proprio una mano santa, e quindi ne ho un ricordo molto positivo, che probabilmente mi predispone positivamente rispetto alla teoria. Non per niente ho avuto come maestro Francesco Orlando. La mia idea di letteratura è ancora adesso legata a quello che ho imparato da Francesco, l'unico che mi ha davvero insegnato qualcosa in quegli anni. Credo che alcune scoperte di Freud (e poi di chi lo ha seguito) su come funziona la psiche siano assolutamente vere e utili. Mi

dispiace un po' che adesso – non so perché – ci sia una specie di revisionismo antipsicoanalitico, perché come esperienza euristica bisogna tenerne conto, è una delle cose che la scienza moderna ha scoperto. Perché farne a meno? Rispetto alla letteratura, ho come l'impressione che uno scrittore sarebbe bene che ci passasse, da quei territori, o perché la fa lui o qualcuno vicino che l'ha fatta, o perché se n'è molto interessato: è un ambito di esperienza e un modo di conoscenza utile, creativo. Però mi succede spesso di leggere delle cose in cui l'autore usa in un modo troppo smaccato la psicoanalisi, per esempio raccontando i propri sogni, l'incontro con un analista che glieli spiega, e lì mi assale una cappa di noia. Il sogno e la sua spiegazione hanno un valore talmente individuale che secondo me è difficilissimo metterli in un romanzo, perché interessano l'autore, ma me no. O è una cosa estremamente raffinata, penso a un libro in cui Malerba inanella tutti i suoi sogni (*La composizione del sogno*, Einaudi 2002) ma quasi come un esercizio avanguardistico... allora lì funziona, come certe cose che fa Perec. Mentre lo spiatellare la propria psicoanalisi in un racconto narrativo secondo me in genere non funziona. L'unico libro che ho letto recentemente in cui ho pensato che la psicoanalisi da un punto di vista narrativo è fun-

zionalizzata, e serve, è questo romanzo di Meyer Levin, *Compulsion* (1955 – Adelphi, 2017). Un libro straordinario, come *Stoner* o *Revolutionary Road*. Una storia, quasi un non fiction novel, su un fatto di cronaca nera a Chicago. Nell'indagine il protagonista, uno studente di college, viene affiancato da un compagno che, tra i primi, si sta interessando di psicoanalisi negli Stati Uniti degli anni '50. È questo amico che lo aiuta nelle indagini facendo delle ipotesi psicoanalitiche sul fatto di cronaca. Lì la psicoanalisi davvero interessa perché diventa un elemento di ricerca dentro la narrazione, effettivamente serve – come serve ne *La coscienza di Zeno* –, perché è messa in situazione, c'è qualcuno che tramite la psicoanalisi fa o non fa qualcosa. Se no ho l'impressione che sia un po' ingombrante per la narrativa.

vs Leggendo i suoi testi si può pensare che il desiderio, per secoli considerato trasgressivo e represso più o meno efficacemente, nella contemporaneità sia andato al potere a livello individuale e collettivo in modo palese. Vista questa situazione, che lei descrive, e ipotizzando che la letteratura abbia qualcosa a che fare con l'espressione di istanze contrastanti con la morale, il senso comune, le ideologie dominanti, si può dire che nei suoi romanzi c'è ancora, da qualche parte, un ritorno del represso?

ws La cosa che per me fu un po' una novità, e che ha dato origine a *Scuola di Nudo*, da cui poi è nato tutto, è stata una specie di rivelazione che ho avuto a Parigi. Passeggiando nel triangolo tra il Beaubourg, Les Halles e la Rue Saint Denis (il centro dei libri, la strada del sesso, il luogo degli acquisti) mi sono chiesto se per caso non erano tutte e tre la stessa cosa, come tre riflessi del medesimo centro: l'idea che il desiderio, che io fino a quel momento avevo considerato trasgressivo – anche quello omosessuale, pornografico, di un certo tipo di corpi che erano trasgressivi anche per gli omosessuali stessi – funzionasse così, come il consumismo. Come se i miei culturisti fossero la merce che viene esposta, e poi vedevo le curve delle auto, della pubblicità, e ho cominciato a fare questo nesso. Quello che era trasgressivo poi apparentemente risultava dominante, come dice lei. Questa è stata una bilancia che ha retto molte delle mie cose, fino a *Il contagio* e oltre. Da questo punto di vista è come se effettivamente il desiderio fosse andato al potere. Però ho sempre continuato a sentire che in questa trasformazione si perdeva l'essenza: diventava una parodia del desiderio, e quello che andava al potere non era il desiderio come io lo avevo sempre inteso, ma una specie di sua estroversione un po' plastificata. Per me in Italia l'e-

sempio classico fu Berlusconi: le Olgettine non mi parevano i miei culturisti, erano proprio due cose geneticamente diverse, non saprei dire perché, però mi pareva che la facilità con cui Berlusconi possedeva tutto – la Standa, le ragazze, i processi, i parlamentari – fosse una specie di scherzo, di parodia di una cosa che io avevo sempre l'idea fosse intima, nel senso che dicevamo prima dell'uscire fuori dal mondo. Per me alcuni corpi erano dei trampolini per portarmi fuori, mentre avevo l'impressione che il desiderio consumistico fosse sostanzialmente un desiderio di possedere, logorare le cose, ma semplicemente per affermare se stessi. E non era la stessa cosa. Per cui da questo punto di vista effettivamente penso che sì, nei miei libri-rimanga questa visione critica. Anche quando si parla – come in *Resistere non serve a niente* (Rizzoli, 2012) – di gente che effettivamente questo desiderio lo estroflette nella vita pratica, aumentando molto i propri soldi, alleandosi con la criminalità, pagandosi una ragazza bellissima, però non riesco poi a scriverne come di persone soddisfatte, finisce sempre male. Perché per me il desiderio, quello che conta, è veramente un desiderio che non può avere soddisfazione nella società, e soprattutto non può essere tollerato dalla società. Fino all'ultimo libro – quello sulla pedofilia (*Bruciare*

tutto, Rizzoli 2017) – dove effettivamente sono andato a scontrarmi con uno dei tabù più forti che esistano adesso, e lì è abbastanza evidente che il nesso è semmai tra il desiderio e il fuoco. E quindi è qualcosa che non ha a che fare con la società, ma con il rogo e tutto quello che di mistico il rogo porta con sé. E quindi sì, penso che in realtà ci sia – nonostante tutto – un ritorno del represso.

vs *Leggendola si ha spesso l'impressione che la voce narrante, anche quando sembra farsi saggistica, articoli le complessità del moderno per via di paradosso, quasi fosse impossibile un accesso più lineare e diretto alla conoscenza. Può dirci qualcosa sul ruolo che gioca questa particolare possibilità figurale e concettuale, il paradosso, nei suoi romanzi?*

ws Non ci ho mai pensato, sono quelle cose che vengono così e che forse non è neanche bene pensarci troppo, perché poi uno si inibisce da solo. Però è abbastanza vero che io ho proprio un modo di pensare, di rapportarmi con quello che vedo intorno, che è di tipo sostanzialmente antinomico, paradossale. Penso che abbia a che fare con la bontà e la cattiveria. Non so perché ma ho sempre molto invidiato le persone buone, che riescono a trovare in qualunque ambiente una specie di armonia, che privilegiano lo sfregarsi armonico

delle persone e delle cose tra loro piuttosto che il contrapporsi in modo cinico o violento. Le persone per le quali l'altro viene prima, naturalmente sprovviste di egoismo. Ogni tanto ne ho conosciuta qualcuna, e l'ho sempre invidiata molto. Le poche volte che la bontà, un tema non molto usato, ha davvero funzionato in letteratura – mi vengono in mente solo *Un coeur simple* di Flaubert e *L'idiota* di Dostoevskij – effettivamente è l'ideale nel quale a me piacerebbe riconoscermi. *La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse...* però mi ritrovo a essere sostanzialmente incapace di non considerarmi un escluso, un tagliato fuori, uno gonfio di rancore. Osservando le cose così, tendo sempre a vedere le magagne piuttosto che l'armonia. E quindi probabilmente questo bisogno di vedere le magagne si riflette in termini stilistici con uno stile puntuto, nevrastenico, spesso fatto di opposizioni, di paradossi, di cose che fanno ridere, di derisione.

vs È interessante che anche i due personaggi che ha citato, Félicité e Myskin, *stiano per certi versi agli antipodi, siano antinomici... e nessuno dei due è un borghese...*

ws Sì, certo. O sopra o sotto, sì.

vs Recentemente *Il Contagio* ha ricevuto un adattamento cinematografico.

È la prima volta che uno dei suoi romanzi diventa film. Ha mai desiderato avere un accesso più diretto al cinema, è mai stato tentato dall'idea di scrivere una sceneggiatura o un soggetto per un film?

ws Ho l'impressione che i miei libri non siano adatti per il cinema, e in un certo senso mi fa anche piacere, perché vuol dire che mantengono una loro autonomia di genere, che non sono disponibili a qualunque trasformazione. Ci sono stati alcuni tentativi da parte di registi anche importanti di avvicinarsi a delle mie cose, per lo stesso *Il contagio* mi aveva telefonato Gianni Amelio, poi non è successo niente. Da *Troppi Paradisi* ci siamo messi in tre, io, Antonio Leotti e il regista Daniele Vicari per farne una sceneggiatura cinematografica, che è stata anche tradotta in francese e inglese, ma poi non se n'è fatto niente. Ne ho ricavato la convinzione che per vari motivi non sono filmabili. Che appunto un po' mi dispiace, ma un po' mi fa anche piacere. Diversa è la cosa del tentare di scrivere sceneggiature. Io ci ho anche provato a fare una cosa su Ercole, di cui è rimasto solo un pezzettino diviso in scene che è poi uscito su una rivista pugliese... l'ho mandata un po' in giro, qualche casa di produzione, ma non se n'è mai fatto niente. Non era venuta particolarmente bene. Però sono convinto che se uno

scrittore vuole fare un film se lo deve fare da solo, che veramente la strada è quella di Pasolini. Ti metti lì, fai la tua sceneggiatura, sei inesperto e ti fai spiegare come funzionano le macchine, all'inizio può darsi che tu faccia delle cose che cinematograficamente non funzionano... Pasolini fece vedere le prime scene di *Accattone* a Fellini, e Fellini disse che quello non era cinema. Ed è vero, c'erano delle cose sbagliate dal punto di vista della grammatica. Penso però che sia l'unica strada, perché se ti metti a collaborare con un regista poi finisce che il film diventa del regista. Anche il teatro... in gioventù ci ho provato, ho scritto un paio di cose, una riduzione di *Infelicità senza desideri* di Peter Handke che andò anche in scena per un po' di tempo, con Giulio Brogi, e poi avevo scritto un testo originale per un gruppo di attori di Modena. Quando *Il Contagio* lo hanno fatto a teatro, e sono andato a vederlo, ovviamente c'erano moltissime cose in cui non mi sono ritrovato, però in alcuni momenti sentir pronunciare certe frasi che avevo immaginato, di nuovo da un corpo in carne e ossa, mi faceva venire le lacrime agli occhi. Però sarà che sono stato amico per tanti anni di Nando Tavian, che mi ha fatto vedere il teatro dal suo punto di vista, quello di Barba, dei grandi attori della commedia dell'arte, e anche lì penso che in realtà o

uno sta dentro a una compagnia teatrale, convive per anni con gli stessi attori, e allora nasce il testo, oppure non è che ti puoi mettere lì a scrivere una cosa e poi lasciare che un altro la metta in scena. Sia il cinema che il teatro, più il teatro che il cinema, sono due rimpianti che resteranno tali.

vs Si può avere l'impressione che una parte della migliore narrativa contemporanea si giochi nel campo del visuale, penso soprattutto alle serie TV. Il fermento artistico e la qualità indiscutibile di alcuni prodotti ricordano per certi versi la grande stagione del romanzo ottocentesco. Il romanzo vero e proprio, in questo contesto, si avvia a diventare un genere residuale, o lei pensa che abbia ancora delle possibilità da esplorare e degli ambiti di potenziale espansione?

ws Io non sono un espertissimo di serie televisive. Ne ho vista qualcuna, ma vedevo più le tele-novelas all'inizio. Alcune erano orrende, tipo *Capitol*, qualcuna invece non era neanche male. Ce n'era una brasiliana che si chiamava *Dancing Days*, con la Sonia Braga, recitata bene, che non era niente male. E poi ho visto invece in cassetta questo *Mad Man*, fatto molto bene indubbiamente. Ma non ne conosco tante altre. Ogni tanto mi capitava di vedere delle cose del *Trono di Spade* e dopo dieci minuti sinceramente... a me

non piace il fantasy, appena vedo uno gnomo mi annoio e spengo. Però rispetto a questo penso un paio di cose: l'enfasi che ha circolato moltissimo negli anni scorsi – e adesso con il fatto che invece si scrive molto sui social, sui blog, Twitter e Facebook, è po' diminuita – rimane ancora. E cioè l'idea che un'immagine vale più di mille parole... trovo che non sia vero. Per meglio dire, trovo che sia vero ma che sia vero anche il contrario, cioè che una parola vale mille immagini. Perché io sfido qualunque regista a dirmi quante immagini ci mette a fare la trascrizione di «La vita è il racconto di un idiota, pieno di rumore e di furia, che non significa niente». Prendi questi due versi e dimmi quante immagini ti servono per dirlo. Da questo punto di vista è una cosa anche un po' di moda, sembra che l'immagine conti di più, c'è anche il sogno dell'opera d'arte totale attraverso la tecnologia: non solo immagine e suono e parole, ma anche odori, il tatto... delle opere tridimensionali. Un sogno che è vecchio almeno da Wagner in poi. Queste cose mi affascinano abbastanza poco. Ho l'impressione che tutto questo sia figlio di un indebolimento della letteratura in quanto tale: si ha l'impressione che la letteratura da sola non basti più, che debba essere integrata da altro, dall'immagine, dal suono. La stessa polemica che era nata con il Nobel a

Bob Dylan: se la poesia viene fatta con la musica è meglio oppure no? Come se la parola e basta fosse troppo debole, troppo fragile, e io ho l'impressione che sia perché hanno indebolito la parola. Un segno del fatto che non si sa più bene esattamente che cosa diavolo possa fare la parola e basta. Perché è diventato tutto sempre più contenutistico, se vediamo le recensioni sui giornali, in TV, dei romanzi, difficilmente parlano di come sono scritti, parlano solo del contenuto. Alla forma in quanto tale non dà quasi più importanza nessuno, e invece la forza della letteratura solo scritta sta proprio nella forma, nella sua ambiguità, che diventa profondità. Il fatto che una poesia di Hölderlin dice una cosa in superficie, ma poi ne dice un'altra in profondità, che magari lui stesso non sapeva neanche di voler dire, eppure l'ha detta. Questa sorta di intimità che è necessario nasca nel momento in cui ti trovi davanti alla pagina, che era stata una grande conquista della modernità, quando a un certo punto si è cominciato a leggere a bassa voce, da soli... questo effetto di intimità con la parola, cui si chiede di fare tutta una serie di cose. Per esempio quando si è smesso di accompagnare la parola con la musica, in Italia penso sia stato più o meno a livello di Cavalcanti, vedi caso il ritmo della metrica è diventato più interes-

sante: non avendo più la musica che accompagnava, la musica doveva avercela dentro, e quindi poi si arriva a Tasso, e poi a Leopardi. Sono testi che non sapresti con quale musica accompagnare, perché la musica è dentro e la peggiori se aggiungi qualcosa. Mi diceva uno che un po' di musica se ne intende, Nicola Piovani, che ha provato con Dante a fare una specie di *Vita Nova*. È un uomo intelligente, mi ha detto che lo ha fatto, però solo con le canzoni, perché con i sonetti non se l'è sentita. Cioè i sonetti erano già talmente musicali di per loro che non ci si è potuta mettere una nota accanto. Che la parola abbia tutte queste possibilità di trasmutazione, di profondità, di intimità, di dire quello che l'autore non voleva che si dicesse, ho l'impressione che sia una cosa che si sta un po' perdendo. Avendo perso questo, ecco che ci si corazzava di altro: musica, immagini. Io penso perfino che un certo tipo di impegno politico, che adesso il romanzo pensa di avere, abbia quasi le stesse caratteristiche, cioè non importa com'è scritto, ma quanto bene possa fare alla società. E anche quella è un'aggiunta, che sta al posto della conoscenza di quello che invece la parola da sola può fare. Penso che veramente Francesco Orlando avesse ragione: il fatto che dagli anni Settanta in poi la teoria della letteratura sia stata sempre meno usata, diventando

una cosa di nicchia, solo accademica, ci torna addosso come caos. Dopo averla trascurata per trenta o quarant'anni, la gente non sa più che cos'è la letteratura, che cosa può fare. E allora vengono fuori queste cose che sono letteratura più qualcosa.

vs Più qualcosa e meno qualcosa...

ws Sì, non c'è la sensazione dell'autonomia della letteratura.

vs Interessante, perché siamo passati attraverso un'autonomizzazione estrema della letteratura, che poi ha condotto a un'estrema perdita di potenza ...

ws Esatto. Forse non è un caso che c'è stato un momento, quello della Neo-avanguardia degli anni Ottanta, in cui sembrava che l'unica cosa di cui parlassero i romanzi fossero altri romanzi. Che la letteratura fosse soltanto fatta di letteratura, il postmoderno, il citazionismo... e però secondo me era proprio l'avanguardia di questa cosa qui.

vs I suoi romanzi sono molto commentati, analizzati, a volte attaccati. Tutto questo conta qualcosa nella sua attività letteraria? E più in generale, cosa vuole uno scrittore da un critico?

ws Quando è clamore, cioè appunto titoli sui giornali e cose così,

personalmente mi dà all'inizio un brivido di adrenalina forte, però è una cosa che passa in tre giorni. Non penso che uno scriva per piacere al pubblico, non ho mai pensato a esiti commerciali del mio lavoro, fortunatamente ho una pensione che è anche abbastanza buona. Anche perché non l'ho mai considerato il mio mestiere: non ho mai pensato che dovevo vivere di letteratura. I critici seri invece, quelli che ci stanno sopra un po', che leggono il libro – che già sarebbe una cosa, meglio ancora se lo rileggono, se poi ci studiano sopra meglio ancora – invece quello a me serve molto. Capita leggendo, alcune cose, di dire «accidenti, a questo non avevo pensato», «questo è un problema che mi dovrei porre». Quando succede – fortunatamente nel caso mio un po' di volte è successo – mi serve molto, e sono molto grato ai critici che lo fanno. Che tra l'altro fortunatamente sono spesso molto più giovani di me, quindi ho l'idea che magari muoio io, ma loro sono ancora vivi. Mi fa piacere, e direi che quello che io chiederei alla critica sarebbe un po' di attenzione, e di farsi venire delle idee sul mio lavoro che io non ho avuto.

vs Alcuni dei suoi romanzi più importanti sono stati tradotti in francese e in spagnolo. Penso per esempio, recentemente, a *Il Contagio* (Verdier 2015; *Entre Ambos*, 2017). Ci può

dire qualcosa rispetto al percorso della traduzione: su che base si decide cosa tradurre, di che natura è la collaborazione tra lei e i traduttori, quali i nodi e i passaggi più problematici?

ws Con lo spagnolo è stato un po' un caso. Non so perché abbiano scelto quel libro, e io lo spagnolo non lo so abbastanza bene per controllare la traduzione. Il rapporto con i francesi è molto più lungo: sono cinque i miei libri usciti in Francia, e il francese lo so bene, quindi li guardo anche io. È un po' curiosa la cosa: ho avuto tre traduttori diversi, che hanno fatto tre cose diverse. Il nodo è sempre quello del dialetto. C'è il problema che i dialetti in francese non si possono rendere, perché pare sia irresistibilmente comico, e non si può fare con l'argot perché suona subito delinquenziale, alla Genet, e quindi rispetto a questo ci sono stati diversi atteggiamenti da parte dei traduttori. Martine Segonds-Bauer, che ha tradotto più cose mie, ha scelto sostanzialmente di lasciar perdere, scrivere in un francese normale con qualche espressione un po' più colloquiale. La scelta di cosa tradurre è stata completamente a caso: prima *Scuola di Nudo* (*Leçons de nu*, Verdier 2012, trad. Martine Segonds-Bauer), poi *Un dolore normale* (*Une douleur normale*, Verdier 2013, trad. Martine Segonds-Bauer), *Resis-*

tere non serve a niente (*Résister ne sert à rien*, Métaillé 2014, trad. Serge Quadruppani), *Il Contagio* (*La contagion*, Verdier 2015, trad. Françoise Antoine), e adesso stanno traducendo il libro su Dubai (*Il canto del diavolo*). Non hanno mai tradotto *Troppi paradisi* (Einaudi 2006): mi risulta ancora oscuro... e poi hanno tradotto *Brucciare tutto* (*Au feu de Dieu*, Verdier 2017, trad. Martine Segonds-Bauer). La prima volta che ho letto la bozza di *Brucciare tutto* ho pensato: «ma è tutto in francese!». Mi sembrava livellato, e fa molta impressione perché cogliere come parlano i personaggi significa anche collocarli socialmente e psicologicamente. Il traduttore di *Resistere non serve a niente* per Métaillé ha scelto l'altra strada, e alcune espressioni un po' più difficili le ha lasciate in italiano in nota. Quello che mi ha fatto più piacere finora sono le rese delle cose in poesia, in *Scuola di nudo* e in *Un dolore normale*, fatte da Martin Rueff, traduttore per la Francia di Sereni, Bertolucci. In modo intelligente ha sostanzialmente rifatto alcune cose, ha mantenuto il ritmo, alcune rime, in alcuni momenti si è concesso delle libertà – com'è inevitabile – ma il tono io lo risentivo, sentivo che era il tono di quello che volevo fare in versi. È sempre un po' complicato quando ti leggi in un'altra lingua. A me personalmente sembra che i miei romanzi letti in francese sia-

no peggio. Però poi penso che effettivamente io ho letto tante cose tradotte, soprattutto romanzi, e mi hanno cambiato la vita lo stesso. Quindi probabilmente rimane abbastanza, anche per chi li legge in un'altra lingua. Poi è chiaro che non tutti gli scrittori sono uguali: ci sono scrittori più o meno facili da tradurre. Piero Piretto, con cui siamo amici, mi dice che leggere Dostoevskij in russo in fondo è un po' una delusione dal punto di vista linguistico, mentre leggere Tolstoj è un godimento pazzesco, perché pare la sua lingua sia straordinaria. Io ho l'impressione che i miei romanzi non siano facilissimi da tradurre. Penso che sia più facile tradurre Baricco, o Umberto Eco. Ma perfino Moravia. Se è una lingua standard, dove c'è un range abbastanza limitato di movimento, allora credo sia più facile. Anche se ho letto per curiosità la traduzione in francese che Jean Paul Manganaro ha fatto di Gadda (*L'affreuse embrouille de via Merulana*, Seuil 2016), ed è molto buona. Se uno riesce a tradurre Gadda...

vs Lei si è occupato a più riprese e sotto diversi aspetti di poesia. Come accademico, come poeta, come autore di romanzi in cui possono esseri iscritti (o commentati) dei versi, come curatore dell'antologia La voce verticale (Rizzoli, 2015). Se dovesse dare una definizione minima di poesia, spiegare che cosa fa, come funziona, a qualcu-

no che – per assurdo – non solo non ne sappia niente, ma non ne abbia neanche mai sentito parlare?

ws Non oso dare una definizione mia. Trovo che sia molto bella la definizione che ne dava Giudici: nel linguaggio comune una parola è ciò che significa, mentre nella lingua della poesia una parola significa ciò che è. Nel senso che il corpo della parola diventa come un oggetto, e conta. Il peso di una parola, lunga, corta, il suono, il fatto che assomigli a un'altra dal punto di vista fisico, diventa qualcosa che vale di per sé. E porta poi a tirare fuori dei significati che il poeta non ha previsto. Le parole fanno da sole delle cose. Una volta lo stesso Giudici, a una di queste signore che hanno sempre il libro di poesie in mano quando vengono alle presentazioni, e che gli aveva detto «io amo molto la poesia», rispose: «signora, però bisogna vedere se la poesia ama lei». Ed è effettivamente un po' questo: immagino la poesia come qualcosa in cui il poeta è parlato più che parlare, ci deve essere un amore che viene dal linguaggio e che arriva a te. Mi ricordo una cosa che diceva Franco Fortini, che mi piaceva molto quando la sentivo da giovane: aveva come l'impressione che il prosatore fosse uno che tira la carretta, che fa un lavoro servile, deve mettersi lì tutte le mattine e fare la sua parte

di lavoro. Lui, parlando di Hegel, diceva «come il lavoro del servo nella *Fenomenologia*». Mentre il poeta è un re, sta lì nei suoi possedimenti e aspetta che gli arrivi qualcosa da sopra. Da lì mi era venuto l'immagine del 'verticale' per *La voce verticale*. Dopo di che può essere spodestato da un momento all'altro, perché magari la poesia non viene e tu non sai cosa farci, perché non puoi lavorare. Mentre il narratore può lavorare a un romanzo, il poeta se una poesia non viene non si può mettere lì a lavorare: la poesia non gli viene meglio, gli viene peggio.

vs *Progetti letterari per il futuro?*

ws C'è questo libretto che esce adesso, tra febbraio e marzo, che si intitola *Pagare o non pagare* (Notetempo 2018), e poi ho invece un racconto lungo (o romanzo breve), intorno alle ottanta o novanta pagine, e un romanzo lungo. Sono due cose molto diverse: uno, quello breve e di invenzione, è la storia di un editore anziano che ha voglia di morire, ma non vuole farlo da solo e vuole indurre qualcuno a occuparsi della cosa, ad ammazzarlo. L'altro invece è un tentativo che volevo fare – e che non ho mai fatto in vita mia – di una non-fiction: due biografie vere di due persone reali e viventi, che penso vogliano venga fatto il loro nome e cognome, senza proprio nessun

filtro finzionale, da questo punto di vista. Sono due storie molto diverse: uno è un matricidio, compiuto da un ragazzo di Catania che nel duemila ha ucciso la madre che era scappata di casa con un suo amico, una cosa tra onore e amore edipico. L'altra è una buffa storia (che adesso ho visto anche un po' in TV, e spero che non me la rovinino), di un proletario romano di volta in volta diventato uno dei pornoattori gay più famosi del mondo, poi sposato con un principe del sangue romano, e poi professore di matematica alla Sapienza di Roma.

vs Quindi ha fatto anche lui tutti e tre i triangoli di Beaubourg – Rue Saint Denis – Les Halles...

ws Ha fatto tutti e tre i triangoli, ed è una specie di Lucien de Rubempré del ventesimo secolo. E non so perché ho l'impressione che le devo raccontare insieme, ma non ho ancora capito il legame, non ho ancora capito perché queste due cose io le senta connesse. Spero di capirlo man mano che lo racconto. Per adesso ho soprattutto dei documenti, ho fatto lunghe ore di registrazione con entrambi, riempito dei quaderni, e devo cominciare il vero e proprio lavoro di messa su pagina. Dovrebbe essere a capitoli alternati, con qualche pezzettino piccolo che interviene le due storie, che si dovrebbero intitolare

Via del teatro greco (neanche a farlo apposta è la strada dove il ragazzo ha ammazzato la mamma, a Catania) e *La Principessa del Drago*, perché l'altro ha sposato il principe Giovanni Del Drago, e quindi adesso lui è Principessa del Drago. In mezzo non so perché vorrei raccontare la storia dei vulcani di Lanzarote. Per sei anni, dal 1730 al 1736, ci sono state qualcosa come centoquaranta eruzioni, e gli abitanti hanno dovuto andare via tutti. Ma quando sono andato a Lanzarote l'anno scorso ho trovato il librettino di un prete, che stava in uno di questi paesini: è stato uno degli ultimi ad andare via, e ha tenuto il diario delle eruzioni fino a quanto è dovuto scappare. Si chiama *Cuando ardieron los volcanes* (di Andrés Lorenzo Curbelo, Yaiza S.L., 2007), e allora dei pezzi di questo testo penso che dovrebbero intervallare gli altri due. Il libro si dovrebbe intitolare *La natura è innocente*. Mentre il romanzo breve, questo lo so per certo, si intitola *Bontà*.

vs La ringrazio per la sua generosità e per questa intervista.

ws Grazie a lei.

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di
a cura di Vincenzo De Santis e Aldo Roma

THOMAS PAVEL

*Forms of insubordination in the novella**

Thomas Pavel (1941) è un teorico e critico della letteratura. Dal 1998 insegna Lingue e letterature romanze e Letterature comparate all'Università di Chicago. Nel 2010-2011 è stato *associé de recherches* presso il Wissenschaftskolleg zu Berlin (Institute for Advanced Study). Si è occupato di linguistica strutturale, per poi rivolgersi allo studio del *novel* e all'evoluzione della rappresentazione finzionale del romanzo.

È autore di *Mondes de la fiction* (1986, traduzione italiana Einaudi), *Le Mirage linguistique* (1988), *L'Art de l'éloignement* (1996), *La Pensée du roman* (2003), *Comment écouter la littérature* (2006) e *The Lives of the Novel* (2013).

In a beautiful quote highlighted by Sergio Perosa, Nadine Gordimer writes: "short-story writers are subject at the same time to both a stricter technical discipline and a wider freedom than the novelist" (Perosa 2013: 228). Freedom allows short story writers to select whatever aspect of life they want, but technical discipline requires them to go to the heart of the matter.

* Il presente contributo, col titolo "Forme di insubordinazione nella novella" era stato pubblicato in traduzione italiana nel volume *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, a cura di L. Innocenti, Pacini, Roma 2013, pp. 87-100 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letterature comparate», seconda serie, XII).

For this reason, novellas, not unlike drama, need *unity of action* (Claudio Vicentini). As Paolo Amalfitano showed, while novels (be they idealist, pastoral, and picaresque, I'd add) reinforce their point by means of repetitious episodes, novellas concentrate instead on a striking event or turn of events.

Unity of action bolsters the genre's *brevity*, a feature underscored by Boccaccio's novellas, which most often consist of just a couple of narrative moves: desire and fulfillment, offense and acceptance or revenge, crime and punishment, test and success. The unity of action also favors an *inductive* approach. In idealist and picaresque novels, a general idea is well grasped from the beginning, the various episodes repeatedly highlighting its presence. "Inner strength prevails over the blows of fate" the events in the *Ethiopian Story* tell us over and over again. Each episode of Defoe's *Moll Flanders* makes clear that "Necessity is the mother of vice" or that "Once acquired, evil habits rule supreme". In novellas, a single uncommon situation or turn of events stuns the spectators, pressing them to infer a truth about human behavior.

Equally important, in novellas the divide between the individual and his surrounding world is not an initial datum that shapes the course of action – as is the case in both idealist and picaresque novels – but it rather *results* from the conflict between the main character (or characters) and their social milieu. Because in early novellas characters are "flat" types (the faithful young woman, the frivolous young man, the jealous husband, the unfaithful wife, the monk in love, a.s.o.) rather than complicated individuals, their actions fit quite well everyday moral psychology (and the moral syllogisms described by Antonia Fonyi 2013: 162-163), at least at the beginning of the story. Once they face a major *challenge*, however, these characters react in the *least* expected fashion, achieving what Gianni Iotti has called "the shocking interpolation of the ordinary and

the extraordinary" (Iotti 2013: 136). The conflict turns out to be unusual, astounding, even scandalous, such that the ordeals of virtuous characters, as well as the transgressions of the imperfect ones, are conspicuously at odds with the society's routine way of operating. They are exemplary, memorable, because of their exceptional nature. Most often, the character's decisive action is one of *insubordination*.

In early novellas, the breakdown of social intercourse comes from usual, well-known forms of insubordination to generally accepted moral and social norms. Insubordination here may be caused by excessive pride and self-love, as when royalty, clergy, and financiers abuse their power or when proud individuals have an exaggerated sense of honor. Even more frequently, novellas depict the force of erotic attraction. It challenges law and custom (e.g. in cases of seduction or rape of unattached young women, or of attraction across class-barriers), it defies parental authority (when young people marry in defiance of their families), it breaks religious vows (nuns or friars falling in love) and it undermines existing matrimonial bonds (leading to adultery, real or rumored, or to efforts to seduce married men or women). Since, in a balancing act, novellas sometimes portray praiseworthy resistance to unlawfulness and lust, in the end and not unlike oral folktales, they draw concise, effective portraits of a remarkably diverse range of behavior. Regarding gender and class distinctions, for instance, with the exception of stories of abused virgins, which put the blame on men's corruption, and comic stories which most often depict women as lewd creatures, novellas tend to distribute merit and guilt evenly, portraying virtuous as well as dishonest high and low-born men and women.

Yet, verisimilitude is *not* a major requirement in novellas, be they comic, serious, or tragic. In Peronella's story (*The Decameron*, VII, 2), the setting (a quiet, secluded street in Naples), the

characters (a poor mason, his pretty wife Peronella, her young lover Giannello) and the motivation (lust) are certainly believable, as is the commonplace form of insubordination in this story – the adulterous encounters between Giannello and Peronella while her husband is at work. The way the lovers react, however, when the mason unexpectedly comes back, is both striking and implausible. (Their reaction is too well known to need to be retold.) The farcical event – adultery committed under the nose of a credulous husband – is designed to elicit in the reader a sense of complicity with the transgressors and, perhaps, some disapproval of their feat. The implausible event successfully evokes the pleasure of insubordination.

Novellas that portray an exaggerated *subordination* to social rule are no less surprising (Zatti 2013). In Boccaccio's *Decameron* X, 10, the nobleman Gualtieri marries Griselda, the daughter of a peasant, but several years later, wanting to test her constancy, he pretends to have killed their two children and decided to marry a woman of higher birth. Griselda humbly accepts her husband's decisions. Moved by her strength and patience, Gualtieri reassures Griselda that she is his only love and brings back the children. Not only is this story implausible and makes no perceptible effort to mitigate its implausibility, but, I would add, nowadays the very emphasis on the excessive subordination of a low born woman makes it difficult to digest. Yet, as Aarne-Thompson's index of folktales brought to date by Hans Jörg Uther testifies, this story is told all over the world (Uther 2004; Griselda's story is type 887, p. 511). Meek acceptance of social hierarchy needs to be unusually striking in order to sustain a novella.

But the seductive power of most novellas consists in the strangeness and sometimes complexity of *defiant* behavior. And in the best known cases, novellas narrating the triumph of virtue under challenge emphasize the illegality of the *challenge*.

Thus, in *Bandello* (I, 21), Ulrico, a Hungarian nobleman who has just married his beloved, decides to go to the King's court to gain a reputation. But because the couple lacks the means to sustain the lady's rank at court, the wife stays home to administer their modest wealth. At court, two Hungarian noblemen, learning that Ulrico's wife lives alone at her castle, bet that one of them will succeed in seducing her. They try, but the lady, pretending to give in, entraps them, imprisons them, and forces them to spin wool for a living. The surprise here comes not from the lady's virtue, which is well established from the very beginning, but from the ingenious way in which she takes the two men prisoners and compels them to perform a job reputedly reserved for women. The brainless challengers become the laughing stock of the Hungarian court.

In a more serious, almost tragic, tone, *Cinzio V*, 2, narrates the story of a lord who defies the laws of marriage and is in turn defied by a subordinate. Locrino, an honest Byzantine merchant, is imprisoned by a powerful lord for not agreeing to share his wife Dorotea with him. As Dorotea manages to free her husband and the couple runs away, conjugal love proves to be stronger than a hostile world. Triggered by a *just defiance of worldly power*, the adventures that follow include a small scale confrontation with Fortune itself. During their journey, Locrino, persuaded that his wife has died, wants to kill himself, but since Dorotea turns out to be alive, the couple returns home and lives happily ever after under the protection of the emperor Constantine.

Belonging to the same thematic field, *Romeo and Julia's* story (*Bandello*, II, 9) stages a couple whose love is at the same time *legitimate*, since it is blessed by the sacrament of marriage, and *defiant* because it rejects parental authority. Notably, the tragic outcome (Romeo, to the difference of Locrino, commits suicide before his beloved Julia wakes up from her sleep, while

Julia, discovering Romeo's dead body puts an end to her life) is not caused by the intervention of the defied authority, but by Chance, as if the novella wanted to imply that those who, like Romeo and Julia, flee from established authority -- be it just or unjust -- deliver themselves into the hands of blind Fortune.

This is to say that, whereas novellas don't aim at complete credibility, their effort to stay close to actual life and their unity of action grant them considerable *revealing* power. Actions that might perhaps never be taken (a husband giving his wife the heart of her lover to eat -- Boccaccio, IV, 9 --, a woman enjoying her lover's favors while sticking her head in the vat in which her husband works -- Boccaccio, VII, 2 --) and situations that might perhaps never occur (a team of seducers hurrying towards a virtuous lady's castle, a brother marrying the woman who fell in love with his almost identical sister disguised as a man -- Bandello, II, 36) are so skillfully placed in a believable environment, linked to the common stock of passions and desires, and effectively emphasized as unique, that these actions end up by revealing something memorable, even truthful, about the way in which human being challenge the established authority of rulers, norms, and customs.

With the passage of time, novellas tended to become longer and more complex. Flat characters were replaced by more complex individuals, and rudimentary forms of insubordination give way to more intricate situations. In Cinzio III, 7, Iago (to use the names Shakespeare bestowed on Cinzio's characters) does not openly rebel against his commander. His insubordination takes the form of a convoluted, secret plot: Iago must stay friends with the Moor and Cassio, he needs to force his own wife, Emilia, to spy on Desdemona, and, jumping on the opportunities offered by chance, he must instantly distort their meaning. Insubordination here turns into outright subversion.

Similarly, the stories of Oronte and Orbecchia (Cinzio, II, 2) and of Iuristes and Epitia (Cinzio, VIII, 5) involve mischief executed under the mask of forgiveness. In Cinzio II, 2, Oronte, prince of Armenia, who is the favorite courtier of Sulmone, king of Persia, courts and marries the king's daughter, Orbecchia, without her father's approval. The insubordinate couple runs away to Armenia. Nine years later, pretending to pardon them, Sulmone invites his daughter, her husband Oronte, and their children to the Persian court. After secretly slaughtering Oronte and his children, Sulmone offers the mutilated bodies to Orbecchia, who takes revenge by stabbing her father and then kills herself. The frenzy of murders, although not unprovoked, defies all limits.

In Cinzio VIII, 5, Iuristes, the imperial judge in Innsbruck, promises beautiful Epitia, in a pact that defies the authority of law, to pardon her brother sentenced to death for rape if she consents to become the judge's mistress. She does, but at Iuristes' orders, her brother is executed anyway. Law is applied, but treacherously. The young woman lodges a complaint to the Emperor, who after compelling Iuristes to marry her, sentences the dishonest judge to death. But Epitia, who is now Iuristes' legitimate wife, has become a *de facto* ally of her former persecutor, persuades the Emperor to pardon him. As repulsive as Iuristes' lie and betrayal may be, the laws of Innsbruck do condemn Epitia's brother to death, while Iuristes' seduction of the young woman is – according to the ideas of the time – fully redeemed by marriage.

Redemptive marriage is a central issue in several novellas by Cervantes, in particular the idealist ones. Cervantes criticizes sometimes prefer the novellas portraying social vices and prejudices (*The Jealous Husband of Estramadura*, carefully examined by Antonio Gargano, and *Riconete and Cortadillo*) and the satirical ones (*The Glass Bachelor*, *The Dialogue of Dogs*). While

few can resist the picaresque charm of *The Little Gipsy Girl* and *The Illustrious Inn Servant*, readers often tend to find novellas that are closer to idealist novels (*The Generous Lover*, *The English Spanish Lady*, *The Force of Blood*) less interesting. I would like to argue that these novellas, as well as the secondary plot involving Lucinda, Cardenio, Dorothea, and Fernando in the first part of *Don Quixote*, are particularly interesting because they detach the theme of false marriage promises from the narrow context of power-abuse evident in Eptia and Iuriste's story. Cervantes' topic is the way in which erotic desire avoids and defies long-term commitment. Do marriage promises made by young men under the spell of burning desire lose their binding force once lust is satisfied? Such promises drastically affects a young woman's standing in life since in the society Cervantes portrays, a woman's honor depends on her ability to resist male intemperance. Loss of virginity and pregnancy signal her failure to stand firm. But since ideal love is assumed to be an irresistible force that leads to permanent union, a man inflamed by desire can indeed commit or pretend to commit himself to the woman he loves. Since, moreover, before Counter-Reformation, marriage was defined as an exchange of pledges between two individuals rather than a sacrament celebrated publicly, a marriage oath taken in private was assumed to be as valid as a written contract. In such a context, male inconstancy had extremely serious consequences.

We all remember, in the first part of *Don Quixote*, the novel-like adventures of Lucinda, Cardenio, Dorothea, and Fernando. Don Fernando, the son of a powerful duke, falls in love with Dorothea, the beautiful daughter of a wealthy farmer, solemnly promises to marry her, but after satisfying his lust, he abandons her. He now woos Lucinda, a beautiful young woman who not only secretly promised to marry her beloved Cardenio but – as the text discreetly suggests – has already consummated her alli-

ance with him. Fernando maneuvers to separate Lucinda from Cardenio and almost succeeds in marrying her. But she runs away and, in the end, benevolent fate brings the four lovers together. Dorothea, Lucinda and Cardenio openly express their ardent belief in love, fidelity to promises, and marriage. Embarrassed to realize that he is the only fickle person in this group, Fernando lets himself be domesticated and returns to Dorothea.

Similarly, in *The Two Young Women*, the young female characters force a forgetful seducer to marry his first beloved, while the second one betroths his brother. *The Force of the Blood* is even more revealing. Kidnapped and raped by the young Rodolpho, the beautiful Leocadia secretly takes away a silver cross from his room. She gives birth to a child and when, much later, the parents of Rodolpho, seeing the crucifix, understand her secret, they make sure that the two young people marry.

True, from the point of view of moral psychology, these stories are only moderately successful. The fickle male characters follow their instincts, abandon their victims, and when, in the end, they are led to do the honorable thing, they don't seem to realize how harmful their behavior has been. Morality triumphs, but the outcome is caused by the intervention of other actors rather than the inner growth of the seducer.

Yet, what seem to be superficial moral reflection, in fact hides a deep anthropological insight. Most probably, Cervantes was interested in an issue that Giambattista Vico would clearly formulate a century later in his *New Science* (Vico 1744: 114-115, 120, 122), where he examines the way in which all nations discovered both religion and solemn marriages (1744: 114-115). For, Vico argues, once the sense of a provident divinity becomes prevalent, sexual unions that take place without religious celebration are universally "branded as false" and, in his terms, "bestial" (1744: 116). Although for *our* contemporaries this issue has ceased to be vital, for Cervantes and *his* contemporaries

ies “false” sexual unions revealed the extraordinary fragility of human bonds, if not even of civil life itself, given that without marital bonds humanity would, to borrow Vico’s terms again,

revert to the ancient great forest through which in their nefarious feral wanderings once roamed the foul beasts of Orpheus, among whom bestial venery was practiced by sons with mothers and by fathers with daughters (Vico 1744: 117).

Thus, in spite of its frivolous look, the insubordination of fickle male depicted in Cervantes’ novellas is extremely serious, since it threatens the very existence of civilized humanity. At the same time, it cannot be punished with utmost severity, because, in order for humanity to survive, the “false” sexual unions need to be converted into genuine marriages. Incidentally, this is also the reason why, in Cinzio VIII, 5, Epitia, now Iuristes’ wife, pleads for his life and persuades the emperor to pardon him.

Societal adherence to the solemnity of marriage fails, however, to abolish a wholly different range of crimes, examined in Maria de Zayas’ powerful *Novelas Amorosas y ejemplares* - *Amorous and Exemplary Novels*, 1637 and *Desengaños Amorosos* - *Disenchantments of Love*, 1647, whose topic is violent, amoral male behavior in a society that has no means and probably no interest in prohibiting it. Never before de Zayas’ stories was domestic violence, that is, the kind of bestial behavior that persists *in spite of* civilized, solemn marriage, so fiercely indicted, nor was the indictment of sexual injustice expressed so persuasively.

As a consequence of gender asymmetry, in earlier novellas effective power belongs to men, whose insubordination to the rules of chastity, regrettable as it is, threatens society less than women’s. The fault lines of such a system become visible in the cases of seduction before marriage and jealousy after marriage, as so many of Boccaccio, Marguerite de Navarre, Bandello,

Cinzio and Cervantes' stories testify. In these stories, characters who fail to respect the norms governing sex and marriage are scolded – and sometimes punished – *in the very name of these norms*, whose validity no one would think of calling into question. The cruelty of jealous husbands, for instance, provides memorable examples of passion leading to murder (e.g. Sir Guillaume de Roussillon in Boccaccio, *Decameron* IV, 8 and the Moor of Venice in Cinzio III, 7), but each time the emphasis falls on the criminal hybris of the individual character in question, rather than on entrenched gender injustice. These stories never cast doubt on the institutional framework that makes possible, even endorses, male mistrust of women and violence against them. Gualtieri (*Decameron* X, 10) who suspects his wife Griselda of being unworthy of him but finally changes his mind is never censored, because in the *Decameron*, as in all cultures that appreciate Griselda's story, the reestablishment of marital links is a praiseworthy assertion of social norms. Moreover, the seduction of a young woman counts as an offense only when it fails to lead to marriage, as underscored by the above examples from Cinzio and Cervantes.

In Zayas's novellas, in contrast, the very norms that guide gender relations are under attack. Legitimate unions, far from helping bring violence under control, favor its outbursts. In the *Disenchantments of Love*, seduction fails to lead to marriage, jealousy reaches a horrific climax, and the sense of personal honor, which in Cervantes functions as a check on male inconstancy, provides justification for the most vicious acts. In Zayas's world, the excesses of *honra* ("honor", understood as concern for one's reputation), which still have a comic resonance in Cervantes' *The Jealous Husband of Estramadura*, acquire an unbounded power to harm.

Because Zayas' evil doers often escape punishment, some of her stories end on a profound pessimistic note. In Italian tragic novellas, by virtue of what is called "poetic justice", the final

catastrophe either persuades the guilty side to recognize its fault, as in Bandello's story of Romeo and Juliet, whose death brings peace to the families of the Montagues and Capulets, or leads to the punishment of the villains, as in Cinzio's story of the Moor of Venice, where the Moor and the scheming ensign are executed or tortured to death. Poetic justice is often absent from Zayas' stories. In "The Most Infamous Revenge" (*Disenchantments of Love*, 2), don Carlos, a wealthy young nobleman, seduces the noble but poor Octavia. When don Carlos' father arranges for his son to marry the well-off Camila, he doesn't hesitate to abandon Octavia, of whom he has by then grown weary. Learning what happened, Octavia's brother don Juan decides to take revenge on don Carlos by seducing his wife. But since Camila rejects don Juan's courtship, he cross-dresses as a woman, gets into Camila's room, puts a dagger at her breast, and rapes her. Although don Carlos knows that his wife is innocent, he administers her a poison that makes her body swell up monstrously and, after many months of suffering, kills her. Both don Juan and don Carlos run away unpunished.

Fathers can be as cruel as husbands. In "Love for the Sake of Conquest" (*Disenchantments*, 6) the beautiful fourteen-year old Laurela is the victim of an elaborate seduction scheme devised by don Esteban, a family friend who, after persuading her to elope with him, abandons her in the church where he claimed they would be married. Laurela's uncle and father refuse to listen to her, lock her up and murder her in a pre-arranged accident. No hint of the father and the uncle's punishment or remorse mitigates the bleak atmosphere of the tale.

Blind cruelty is the prerogative of all-powerful men, but they are not the only ones to take advantage of women's inferior position. Powerless women know how to influence and maneuver their masters. In "Too Late Undeceived" (*Disenchantments of Love*, 4), don Martin falls desperately in love with an unknown

woman. When later he finds out who she is, they marry. But a female slave falsely informs don Martin that his wife has an affair with her cousin. Don Martin burns the cousin alive and locks his wife in a kennel, forcing her to drink from the dead man's skull and eat only scraps from the master's table. As a reward, the slave becomes don Martin's mistress. Two years later, falling gravely ill, she admits that she had lied. Don Martin stabs his mistress to death and rushes to free his wife, who has just died of a broken heart. In "The Ravages of Vice" (*Disenchantments of Love*, 10), unmarried Florentina initiates a long term love-relationship with don Dionis, her sister's husband. Hoping to win him for herself, Florentina arranges for a servant to accuse her sister of adultery. In a fit of rage, don Dionis kills his wife and no less than eleven servants. He then commits suicide, not without first trying to kill Florentina.

In Zayas' world, love can act in two equally ugly ways. It may either slyly aim at winning the other person's favors (and, as don Carlos, don Esteban, and Florentina's stories entail, lust drives men as well as women), or generate the urge to master the other's person body, this impulse being presented as specifically male. Fathers and husbands share a manic fear that their daughters' or wives' body would be penetrated by another man, an occurrence which, in their mind, forever stains the woman making her unworthy to live, even though the penetration might have been the result of force or the woman's consent might have been granted under the false impression that sexual union would lead to marriage. Blinded by the fear that their women might have been polluted, fathers and husbands cannot think in terms of innocence or guilt, they ignore the woman's soul, mind, or "I", and rush to dispose of her defiled body as secretly and efficiently as possible.

Can one still speak of insubordination in this context? Or we already find what Riccardo Castellana aptly called "the

empty core of an enigma" (Castellana 2013: 200)? Zayas depicts an unstable universe, governed by wild impulses and archaic phobias. Individual hybris meets no obstacle, couples are volatile, loyalty absent, and marriage brings insecurity to men and murderous tyranny to women. Insubordination, here, acquires a new meaning. Solemn marriage fails to eliminate bestiality (in Vico's sense) and the wilderness of nature never fully disappears from civil society. It is a deeply troubling topic on which, much later, Schopenhauer will have a lot to say.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Castellana, Roberto (2013), "La novella modernista in Italia. Pirandello e Tozzi", in Innocenti, ed. (2013): 183-204.
- Fonyi, Antonia, "Perché una novella fa l'effetto di essere breve? L'esempio di Maupassant", in Innocenti, ed. (2013): 155-168.
- Innocenti, Loretta, ed. (2013), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pisa, Pacini.
- Iotti, Gianni (2013), "L'universale e il singolare. Poetica del conte philosophique", in Innocenti, ed. (2013): 121-140.
- Perosa, Sergio (2013), "Unità d'effetto e punta dell'iceberg: da Poe a Raymond Carver", in Innocenti, ed. (2013): 205-229.
- Uther, Hans-Jörg (2004), *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Part I, Folklore Fellow Communications, vol. CXXXIII, n. 284, Academia Scientiarum Fenica, Helsinki.
- Zatti, Sergio (2013), "Riscritture comico-tragiche nel *Decameron*", in Innocenti, ed. (2013): 65-86.

JEAN ROUSSET

*Fine e persistenza del teatro barocco in Francia**

Jean Rousset (1910-2002) è stato un critico letterario svizzero, Professore di Letteratura Francese presso l'Università di Ginevra (1953-1976), studioso della letteratura e del teatro del XVII secolo. Tra i primi a servirsi della "categoria di barocco", derivata dalle "arti dello spazio", nell'analisi della produzione teatrale e letteraria francese del primo Seicento, Jean Rousset non ha cessato, nella sua attività di critico, di rimettere in questione questa stessa categoria, di riflettere sui suoi limiti e sulla sua "fragilità".

Tra i suoi lavori si segnalano *La littérature de l'âge baroque en France: Circe et le Paon* (1953), *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (1962), *Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman* (1973), *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman* (1981), *Dernier regard sur le baroque* (1988).

Una finzione di natura biologica sembra condizionare la vita degli stili e delle culture: questa finzione vuole che il barocco nasca e poi cresca... Dovrà dunque deperire e finire! Ma al di là di questo teorema biologico, qual è la realtà effettiva, quella francese del campo di cui mi occupo? È forse molto meno semplice.

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, a cura di S. Carandini, Bulzoni, Roma 1997, pp. 23-35 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», X).

Per quanto riguarda il mio itinerario personale, devo ricordare che se ho elaborato criteri trasferibili alle arti scritte e parlate, come il teatro o la poesia, è stato appoggiandomi a Bernini, Pietro da Cortona e Borromini, e agli storici dell'arte di cui mi sono servito per capirli. Accenno a questo percorso per far notare che la categoria di barocco è derivata: definire "barocca" un'opera letteraria o teatrale significa riferirsi a un sistema interpretativo preso in prestito dalle arti dello spazio, architettura e pittura.

Certo, la trasposizione è meno azzardata, anche se sempre derivata, quando riguarda il teatro, di cui ricordo lo statuto particolare: statuto misto, scritto e orale; "arte a due tempi", secondo la formula di Henri Gouhier, in cui scrittura e esecuzione non sono contemporanee, ma il testo scritto precede la sua attualizzazione, la realizzazione scenica: realizzazione parlata, mostrata, rivolta a spettatori che la recepiscono dal punto di vista uditivo e visivo.

Due operazioni dunque, interdipendenti, che agiscono l'una sull'altra, ma separate nel tempo: fra il testo iniziale e quel nuovo modo di esistenza che è la rappresentazione si situa un tempo intermedio di "messa in forma", ri-creazione, da parte di attori, scenografi e a volte musicisti. Tra questi due tempi c'è uno scarto che può essere maggiore e minore: minore, ma sempre scarto e differenza imprevedibile, in una tragedia di Racine; maggiore, in una rappresentazione à *grand spectacle* come, nel Seicento, la *comédie-ballet* o l'opera. Ora, le *pièces* di cui tratterò sono quelle in cui lo scarto è maggiore, *pièces* del "secondo tempo", *performances* polimorfe che mobilitano tutti i sistemi di segni. Con una difficoltà, per noi contemporanei: il testo scritto ci è noto, mentre quello della rappresentazione lo conosciamo solo indirettamente e in maniera incompleta, grazie in alcuni casi alle didascalie, in altri a racconti, descrizioni e incisioni.

Dopo questa premessa, posso passare al tema proposto: la fine del teatro barocco, o piuttosto le fini, le molteplici fini, che potranno essere incastrate, scaglionate e perfino differite, per trasformazione di una forma in un'altra.

Qualche anno fa, nel mio libro sulla *Littérature de l'âge baroque en France* (1953), ho fatto posto a due generi teatrali, entrambi attivi nei primi decenni del Seicento, quali il teatro della crudeltà e il balletto di corte, generi peraltro differenti per quanto riguarda il pubblico e gli sviluppi. Avevano però un tratto comune: la spettacolarità, l'accumulazione simultanea sulla scena di segni visivi, il fatto di essere, in altri termini, opere del "secondo tempo".

Di questo teatro della crudeltà, che metteva in scena giardini di supplizi, sangue, torture, e tutta una drammaturgia dell'orrore (spesso tragedie della vendetta come nel teatro elisabettiano) darò un solo esempio di realizzazione, tratto dal *Mémoire* di Mahelot, che così descrive gli accessori necessari alla rappresentazione di una *pièce* di Hardy (*Leucosie*, del 1630):

Il faut deux navires [...] Il faut un tombeau caché et qu'il s'ouvre deux fois. Le vaisseau des Turcs paraît au quatrième acte où l'on tranche une tête. Il faut aussi un brancard de deuil où l'on porte une femme sans tête (Mahelot 1920).

È possibile mettere tali tragedie, dove la violenza si mostra così sadicamente, in rapporto con la pittura del tempo? È un rapporto congetturale, ne convengo; ma come non pensare alla pittura caravaggesca nella sua espansione europea, o a quella dei Francesi che lavoravano a Roma negli anni venti: Valentin, il Vignon del *Martyre de St. Mathieu*, forse La Tour, il giovane Poussin del *Martyre de St. Erasme*, o altri meno noti, come quel Trophime Bigot che emergeva proprio allora...

Quanto alla cronologia, questo teatro e questa pittura ebbero entrambi una durata abbastanza breve: i drammi macabri

scomparvero poco dopo il 1630. Ecco dunque un primo atto di morte: quello di una forma forse un po' arcaica di teatro barocco, che il suo stesso arcaismo condannava a decadere.

A tutt'altra sorte e ad altri sviluppi è destinato un insieme di generi molto diverso: la tragicommedia e la pastorale, che potrebbero essere considerati l'antidoto al dramma macabro e che gli succedono con qualche accavallamento dal 1625. Questo insieme è stato oggetto dei due colloqui precedenti; il problema che si pone oggi è quello della loro longevità: fino a quando? E come?

Sulla pastorale tornerò più avanti, poiché richiede una trattazione a parte. Quanto alla sua "sorellastra", la tragicommedia, la sua storia è nota: un'esistenza brillante di una trentina d'anni, durata fin verso il 1660, dopodiché si spegne in diversi modi, ora purificandosi nella tragedia raciniana, ora disperdendo le sue componenti nei generi vicini, ora infine perché il gusto per il romanzesco di cui si è nutrita passa di moda. La tragicommedia era infatti mescolanza di generi – alle soglie di un'epoca che, secondo la dottrina dominante, avrebbe preteso isolarli, recintarli –, era il romanzo che prendeva possesso della scena teatrale, e non un romanzo qualsiasi, ma il romanzo cosiddetto "barocco", rigoglioso, proliferante, centrifugo, costruito incastrando racconti alla maniera di Eliodoro, e destinato anch'esso a passare di moda.

Come muore allora una forma teatrale quale la tragicommedia? Per dirla con una formula semplificatrice, muore trionfando. È il caso del più grande successo del secolo, confermato anche dalle cifre, il *Timocrate* di Thomas Corneille (1656-1657). Questa *pièce* straordinaria porta il genere all'estremo delle sue possibilità: eroi sdoppiati più volte, false identità, false morti, enigmi e sorprese a volontà, un grande gioco in cui il tragico viene sfiorato e continuamente eluso, perché neppure per un istante lo spettatore può prenderlo sul serio. "C'est là du roman

tout pur", osserverà Fontenelle, ossia, potremmo intendere, teatro impuro. Questa *pièce* portava infatti sulla scena un episodio di un romanzo di La Calprenède, certamente conosciuto dallo spettatore, e ciò non faceva che accrescere il gioco di rinvii intertestuali.

È da notare il sincronismo: tale forma di romanzo scompare a vantaggio del romanzo breve e concentrato alla maniera di Madame de La Fayette.

Torniamo alla pastorale. Quando finisce? Secondo il grafico tracciato da Jacques Schérer nella *Dramaturgie classique en France*, tale genere è attivo dal 1625 al 1645-50, e declina subito dopo (Schérer 1950: 459). Vorrei però mostrare che c'è stato un altro sviluppo: la pastorale persiste trasformandosi, ora perdendo ora conservando il suo nome, per attrazione e fusione con generi vicini; non muore, ma entra in composizione con forme che la assimilano. Porrò il problema nel modo seguente: quali, tra gli elementi costitutivi del genere pastorale, sono abbastanza mobili da passare, per attrazione, in generi vicini? Ne identifico tre: in primo luogo l'atmosfera fiabesca, ossia il paese "incantato" concepito come allegoria della vita di corte, della festa aristocratica; in secondo luogo un personaggio centrale dotato di poteri che assicurano l'incantesimo, ossia il mago (o la maga) produttore di metamorfosi, sortilegi, apparizioni, specchi magici... Infine i pastori, o figure così travestite. "Pourquoi toujours des bergers?" domanda Monsieur Jourdain nel *Bourgeois gentilhomme* ("parce que" risponde il Maestro di musica "le chant a été de tout temps affecté aux bergers"; Molière 1670; ed. 1917: 717).

Dunque presenza effettiva o allusiva della musica attraverso il canto e la danza. È noto che all'inizio le opere liriche sono state delle pastorali, dall'*Orfeo* di Monteverdi fino alle prime opere francesi: la *Pastorale d'Issy*, la *Pontone* di Perrin e Cambert, le rappresentazioni con cui hanno esordito Lully e Quinault. Fra

la pastorale e l'opera, quale si costituirà poco dopo in Francia, ci sono connivenze: l'una conduce all'altra, per trasformazione e combinazione dei tre elementi che ho appena definito, non appena questi vengono a contatto con forme simili. Queste forme sono all'inizio il balletto di corte, poi le *pièces à machine*, e da ultimo le *comédies-ballets* fino alla tragedia in musica di Lully.

Tale evoluzione è stata approfondita in alcuni studi recenti cui rinvio: il *Lully* di Philippe Beaussant (1992), ma anche *La Poétique de l'opera français de Corneille à Rousseau* di Catherine Kintzler (1991), e i lavori di Jerome de la Gorce.

Mi soffermerò brevemente su due tappe di questa evoluzione. Innanzi tutto su una *pièce à machine*, l'*Andromède* di Corneille e Torelli, rappresentata nel 1650 al teatro del Petit-Bourbon, teatro di corte. È il momento di ricorrere al concetto di "arte a due tempi": qui il "secondo tempo", la realizzazione scenica, è talmente decisivo che l'autore si sforza di dominarlo, seppure parzialmente, in anticipo, iscrivendolo nel suo testo che gonfia di didascalie.

Queste riguardano due componenti che, riunite, annunciano l'opera futura: la musica e i cambiamenti a vista. Tali mutamenti di scena, di luoghi, "voli" e discese con le macchine, sono altrettante "metamorfosi" secondo Corneille. Ad esempio, i Venti "fondent sur Andromède et [...] l'enlèvent jusque dans les nues" (1650; ed. 1984: 276), le onde del mare "s'emparent de toute la scène [...] elles sont dans une agitation continuelle" (1650; ed. 1984: 278), i Venti che avevano rapito Andromeda la riportano giù dall'alto delle nuvole e la legano ai piedi di uno scoglio; il *clou* dello spettacolo doveva essere Perseo che "du haut des nues" (1660; ed. 1950: 240) combatteva contro il mostro marino sul suo cavallo alato, e poi liberava la principessa.

Corneille insiste su questi effetti di "meraviglioso": sono una componente "necessaria", costituiscono "le noeud et le dénouement" (*ibidem*): lungi dall'essere un ornamento gratuito, queste metamorfosi incessanti sono consustanziali al gene-

re. Inoltre, questa volubilità visiva che colpisce lo spettatore, è inseparabile dalla musica; in ogni atto, scrive Corneille, ci sono almeno “une machine volante avec un concert de musique” (*ibidem*), arie, duetti, cori.

Tuttavia non si può ancora parlare di opera, e per due ragioni: innanzi tutto perché gli interventi della musica sono *intermittenti* e il discorso parlato resta preponderante; inoltre, perché la funzione della musica e del canto è *subalterna*, e secondo Corneille deve restarlo, e dal momento che egli la limita alla durata delle trasformazioni a vista e degli spostamenti di macchine; a parte questo, la musica è esclusa in nome del razionalismo drammatico:

les paroles qui se chantent (sont) mal entendues des auditeurs pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à les instruire de quelque chose qui fût important (*ibidem*).

In altre parole, il canto nuoce alla “intelligence de l'action”, il canto e la parola utile sono dichiarati incompatibili; Corneille sembra sbarrare la strada che doveva condurre all'opera. Ci si arriverà per una via parallela, quella che va dal balletto di corte alla *comédie-ballet*. Chi dice balletto dice danza, dunque musica; la *comédie-ballet* è Molière in collaborazione con Lully, e Lully significa danza e canto. Bisognerebbe esaminare da vicino – ci si riferirà al Lully di Beaussant – secondo quale progressione il parlato e il cantato sono integrati nelle *comédies-ballets*, a partire da *Georges Dandin*, in cui gli intermezzi cantati e danzati appaiono solo fra un atto e l'altro e senza rapporti con la *pièce*, fino al *Bourgeois gentilhomme* le cui pagine musicali sono organicamente legate all'azione drammatica e al suo protagonista: il maestro di danza e il maestro di musica insegnano la loro arte a Monsieur Jourdain, la cerimonia turca è integrata alla sceneggiatura e al carattere del protagonista.

Con *Psyché*, tragicommedia con balletto recitata nel 1671 nella *salle des machines* del palazzo delle Tuileries, si fa un passo avanti verso l'opera. Vi si incontrano tutti gli artefici del grande spettacolo per gli occhi e per le orecchie: Molière ideatore e regista, Corneille che redige gli ultimi atti, Vigarani che si occupa delle scene e delle macchine, Quinault e Lully delle arie, duetti, cori, eseguiti con tre orchestre che si succedono sulla scena. Troviamo qui un prologo a glorificazione del re e un finale con apoteosi, come ormai in tutte le opere di Lully, finale che succede a una discesa agli inferi - come in tutti gli *Orfeo*, come più tardi nell'*Alceste*, e nella *Proserpine* di Quinault e Lully. Lo racconta uno spettatore d'elezione, l'ambasciatore di Torino:

On voit tout en un instant paraître plus de trois cent personnes suspendues ou dans les nuages ou dans une gioire, et cela fait la plus belle symphonie du monde en violons, théorbes, luths, clavecins, hautbois, flûtes, trompettes et cymbales (Couton 1971: 795).

È certamente un finale come lo vorrà Lully: la musica e il canto sono aumentati e si sono ovunque integrati, e tuttavia *Psyché* non è un'opera, c'è ancora troppo discorso parlato fra le parti liriche. Cosa resta da inventare? Quello che gli italiani hanno fatto da tempo per la loro lingua, un linguaggio specifico, un parlato che sia anche melodico, per legare musicalmente le parti cantate e parlate: il *recitativo*.

Questo verrà imposto da Lully e sarà un recitativo adattato alla lingua francese, vicino alla declamazione parlata di cui seguirà inflessioni e accenti ritmici, sostenuto dal basso continuo, in modo da assicurare la continuità musicale della rappresentazione. Così si trova costituita, dal 1672, per trasformazioni e assimilazioni progressive, l'opera francese, o come si diceva allora tragedia lirica, tragedia in musica. Perché?

Perché vi si vedeva l'altra faccia della tragedia, quella cantata e danzata. Vi si trovavano lo stesso stile nobile, gli stessi eroi

principeschi, ma eroi trionfanti anziché sofferenti, con in più le maghe della pastorale, gli incantatori, per produrre l'indispensabile "meraviglioso": *Armide*, le fate e l'anello magico di *Roland*... E grazie al recitativo, la priorità veniva sempre data all'intelligibilità del testo: "On ne répètera jamais assez qu'à l'époque on va à l'opera pour entendre une tragédie chantée, et non pas comme aujourd'hui pour se plonger dans un bain de musique à propos d'un texte" (Fayon 1984: 122).

Due facce della tragedia, dunque, in cui i principi di credibilità non sono gli stessi: la verosimiglianza, che è richiesta dalla tragedia parlata, non lo è più quando questa è cantata. Corneille le mette l'accento sulla differenza:

Les apparitions de Vénus et d'Éole ont eu bonne grâce dans *Andromède*; mais si j'avais fait descendre Jupiter pour réconcilier Nicomède avec son père, ou Mercure pour révéler à Auguste la conspiration de Cin-na, j'aurais fait révolter tout mon auditoire, et cette merveille aurait détruit toute la croyance que le reste de l'action aurait obtenue (Corneille 1660; ed. 1987: 157).

È verosimile quel che risulta credibile e che il pubblico può accettare secondo un'attesa media. Ora, questa attesa non è la stessa quando cambia il genere, il luogo, quindi il modo della rappresentazione: il pubblico, grossomodo lo stesso, accetta il meraviglioso nell'opera, ma lo rifiuta nella tragedia parlata. Ascoltiamone un rappresentante, La Bruyère:

Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements aux Bérénices – sta pensando alle tragedie parlate di Racine e Corneille – [...] il en faut aux opéras, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement (La Bruyère, 1688; ed. 1934: § 47)¹.

E dopo lo spettatore ascoltiamo un drammaturgo, Racine, che così scrive a proposito del finale della sua *Iphigénie*: "Quel plaisir j'ai fait au spectateur... en sauvant à la fin une princesse

vertueuse, en la sauvant par une autre voie que par un miracle qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire" (1674; ed. 1931: 670).

Quel che era incredibile in una tragedia di Racine sarebbe stato credibile in una tragedia di Quinault e Lully.

Ciò che ho voluto mostrare, forse troppo schematicamente, è che il teatro cosiddetto barocco ha conosciuto in Francia, dopo trasformazioni e rinnovamenti successivi, una fioritura gloriosa nella forma dell'opera alla maniera di Lully e Quinault. A questo punto bisognerebbe ascoltare *Alceste*, versione adattata di una tragedia di Euripide (ancora il sogno umanista di reinventare la tragedia con il coro dei greci) o *Armide*, versione cantata di un episodio del Tasso, in cui il personaggio centrale è la maga innamorata suo malgrado (di queste opere ci sono buone registrazioni recenti, e così pure di *Atys*).

Tale fioritura è contemporanea di quello che in Francia viene considerato il teatro classico, nella sua forma raciniana; in questo caso l'opposizione barocco/classico non è solo in diacronia, prima e dopo una rottura che la storiografia ufficiale situa verso il 1660, ma anche in sincronia; ci sarebbe coesistenza dei contrari. E si constatarebbero forse analoghe coesistenze nel campo delle arti visive: dai parchi della prima Versailles (delirio, follia secondo Bernard Tesseydre) alla rinascita rubensiana in pittura, passando per i lavori dello scenografo Jean Bérain, uno di coloro che hanno dato maggiore impulso, con i suoi disegni e progetti, a quello che in Francia sarà lo stile *rocaille* e in Europa centrale il *rococò*.

È venuto il momento di chiederci: che valore ha l'antitesi barocco/classico in cui un termine esclude l'altro? È un'opposizione semplificatrice, è chiaro; ma mi porta a un'altra domanda: la categoria di barocco è sempre e ovunque operativa?

Poiché anni fa vi ho fatto riferimento, mi sono venuti alcuni dubbi. Sebbene utile da un punto di vista euristico, questo con-

cetto ambiguo trova difficilmente una definizione chiara e univoca, e questo lo dobbiamo forse a una sorta di peccato originale: il barocco è uno strumento del Novecento costruito per interrogare il Seicento. Di qui il sospetto di anacronismo (di cui pure può essere fatto un buon uso, se controllato): strumento inadatto al suo oggetto, troppo differente, metodo dello sguardo a distanza.

Allo sguardo a distanza si oppone lo sguardo ravvicinato, che si situa nell'ottica dell'epoca passata. Tale posizione non è nuova e corre lo stesso rischio del positivismo che ammette come unica verità quella del contesto storico. Tale posizione ha oggi i suoi adepti che la riadattano, due esempi.

Marc Fumaroli nell'*École du silence* analizza i quadri di Poussin o di Guido Reni utilizzando i loro principi di valutazione e di pensiero: dei "repères apparentés à ceux du peintre", che non sono tuttavia i nostri, ma quelli della retorica del loro tempo: il quadro è letto come un discorso muto (Fumaroli 1994; ed. 1998: 229).

Il Seicento ha avuto, come noi oggi, le sue dispute su concetti contraddittori: atticisti contro asianisti sul piano dello stile letterario – e Fumaroli riconosce nell'asianismo tratti vicini a quelli del nostro barocco – oppure alla fine del secolo, all'*Académie de peinture*, partigiani di Poussin contro partigiani di Tiziano e di Rubens, che si esprimevano in termini di "disegno" e "colore".

Ancora: ai nostri giorni, alcuni musicisti e direttori d'orchestra, sull'esempio di Harnoncourt, eseguono le musiche del Sei e Settecento – cosiddette barocche – con strumenti d'epoca e secondo interpretazioni d'epoca: lo fanno per Lully, Rameau, Haendel e molti altri. Si tratta ancora di sguardo ravvicinato.

A volte avrei voglia di coniugare i due sguardi, affinarli e metterli in discussione l'uno attraverso l'altro; e questo al fine di sottoporre la nostra categoria di "barocco" – che nel nostro campo corrisponde allo sguardo lontano, essendo stata forgiata recentemente – a dibattito, revisione, e necessarie ridefinizioni.

Se in questo intervento mi sono servito, senza troppi scrupoli, del termine “barocco”, è perché riguardava il teatro, arte viva nel suo “secondo tempo”; ma un’utilizzazione dello stesso termine dei testi scritti è sempre stata incerta. Come ricordavo all’inizio, l’ipotesi barocca è derivata dalle arti dello spazio ed è stata poi trasferita alle arti della parola: ciò ne fa la seduzione, ma anche la fragilità. Questo mi porta a chiudere con un punto non finale bensì interrogativo: quella di barocco, deve forse essere ritenuta un’ipotesi in pericolo?

(traduzione di Martina Cardelli)

NOTE

¹ Su questo problema cfr. Kintzler 1991: 285 e ss.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Beaussant, Philippe (1992), *Lully ou le musicien du soleil*, Gallimard-Théâtre des Champs-Élysées, Paris.
- Corneille, Pierre (1984), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, ed. Georges Couton, vol. II.
- (1987), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, ed. Georges Couton, vol. III.
- Couton, Georges (1971), *Notice su Psyché*, in Molière, *Œuvres complètes*, ed. Georges Couton, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, vol. II.
- Fajon, Robert (1984), *L’opera à Paris: du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève, Slatkine.

- Fumaroli, Marc (1994), *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998 (Milano 1996).
- Kintzler, Catherine (1991), *La poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris.
- La Bruyere, Jean de (1935), *Les caractères. Des ouvrages de l'esprit*, in *Œuvres complètes*, ed. Julien Benda, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- Mahelot, Laurent (1920), *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*, ed. Henry Carrington Lancaster, Paris, Champion.
- Molière (1971), *Le Bourgeois gentilhomme*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. II.
- Racine, Jean (1931), *Préface a Iphigénie*, in *Œuvres complètes*, ed. Raymon Picard, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. I.
- Rousset, Jean (1953), *La littérature de l'âge baroque en France: Circe et le Paon*, Paris, Librerie José Corti (trad. it. il Mulino, Bologna 1986).
- Schérer, Jacques (1950), *Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.

SCENARI

a cura di

Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma

LUCA MARANGOLO

*Mito e tragedia nell'era del post-mediale
L'evoluzione narrativa dell'audiovisivo
e il caso di Animali notturni*

1. Nocturnal Animals

Con il tramonto delle grandi estetiche filosofiche e dopo le due grandi rivoluzioni critiche del secondo Novecento, culturalista e strutturalista, è sempre più scivoloso ricercare criteri oggettivi per attribuire valore estetico a un testo. Ciò che mi sembra ormai imprescindibile per compiere un'operazione del genere, però, è pensare alla forma d'arte come una reazione a dei mutamenti profondi, contestualizzarla in essi¹. Tenterò un'operazione del genere su *Nocturnal Animals* (*Animali notturni*, 2016) di Tom Ford; il film è tratto dal capolavoro letterario di Austin Wright *Tony and Susan* (*Tony e Susan*, 1993) ed è dotato di una forma narrativa molto singolare²: di seguito proverò a interpretarla intessendo un parallelo strutturale con una narrazione antichissima, la tragedia greca.

Sul piano dell'immediato sensazionalismo in cui spesso indulgono le recensioni giornalistiche, ha subito avuto un peso la sequenza iniziale³. È l'esibizione grottesca di corpi obesi di *majorettes* che danzano sospese su di un fondo nero; la musica, suadente e conturbante, risalta subito in contrasto con la vista

aberrante dei loro corpi degradati. Come scopriremo subito di seguito, nella sequenza iniziale queste danzatrici non sono altro che un'installazione di arte contemporanea nella galleria della protagonista, Susan Morrow (Amy Adams). La dimensione allegorica di questi titoli, per essere letta, dovrà attendere almeno metà film: il film di Ford è un film sull'America e sulle sue contraddizioni interne e polarità, girato però non con fini di denuncia esplicita, bensì idiosincratici, se non addirittura intimistici⁴. Se le *majorettes* ci introducono nella vita di Susan e la tematizzazione dell'arte attraverso di essa andrebbe approfondita: qui ci limiteremo a dire che fa da gancio all'espedito principale del film. Scopriamo da subito, infatti, gli elementi disforici da cui prende avvio la trama: Susan è in profonda crisi esistenziale e relazionale con il suo secondo marito Hutton (Armie Hammer), e la chiave di tale infelicità è rappresentata allegoricamente da un'altra opera d'arte, il libro del primo marito Edward (Jake Gyllenhaal). Sempre sulla linea degli aspetti meta-riflessivi sull'arte, è cruciale notare l'importanza fondamentale che il film dà ai valori plastici delle inquadrature, non solo in sé, ma anche con uno scopo all'interno della struttura drammaturgica. La seguente inquadratura (FIG. 1) mostra molto bene il nesso fra la sfarzosa costruzione della lussuosa vita di Susan e l'evolvere della sua storia, una sovrapposizione per contrasto metonimico, sottolineata da un lieve eccesso nella rappresentazione:



FIG. 1 – Amy Adams in *Animali notturni*.

Sembra quasi che il regista ci stia comunicando che il dramma da camera della vita va avanti a prescindere dallo sfondo che ne risulta un pesante e inutile guscio vuoto⁵. Queste considerazioni acquisiscono pregnanza semantica se viste alla luce di un altro importante passaggio visivo, di grande complessità. Si tratta del momento in cui Susan si immerge nella lettura: in questo istante si sovrappone visivamente l'immagine di Amy Adams che si con quello di Ellie Bamber, l'attrice che interpreta India, la figlia di Tony (FIGG. 2 e 3). Ma se abbiamo idea, anche dalla dedica in calce al libro, che esso è un'allegoria della vita passata di Susan, perché la sovrapposizione, fra l'altro della durata innaturale di ben quattro secondi, non è con l'immagine di Isla Fisher, che nel libro interpreta il suo *alter ego*, altrettanto somigliante, e che comparirà pochi minuti dopo? Perché l'esigenza di confondere ancora le carte? La sovrapposizione, di fatto, prima ancora che rimarcare l'allegoria – attraverso un vero e proprio doppio movimento – enfatizza lo spaesamento legato al fatto che l'innesto di una nuova storia sospende nettamente i valori semantici messi in gioco nella parte che abbiamo visto fin ora.



FIG. 2 – Amy Adams in *Animali notturni*.

In tal modo la sovrapposizione sul piano plastico delle due inquadrature implica un'altra sovrapposizione, di carattere



FIG. 3 – Ellie Bamber in *Animali notturni*.

metalinguistico, fra quello che lo strutturalismo chiamava la “semantica fondamentale” e il piano della “narratività di superficie”. È del resto noto che, nell’elaborare la sua teoria della narrazione, lo strutturalismo avesse implicato come ogni testo sia, in quanto narrativo, attraversato da una tensione, che Greimas (1997) chiamava “tensività forica”, in una certa misura essenziale al procedere dell’emozioni stesse lungo la storia. L’innovazione strutturalista sarebbe stata quella, insomma, di aver piegato l’analisi strutturale del racconto alla semantica. Perché possa svilupparsi una storia, insomma (perché un cavaliere possa salvare una principessa, per sintetizzare lo schema narrativo classico) devono essere chiari i valori di riferimento semantici, che si definiscono sul piano del senso. È dalla tensione fra questi valori semantici profondi che emerge, per la semantica strutturale, il piano attanziale. Ora, possiamo dire che ciò che distingue le strutture narrative da altri tipi di strutturazioni discorsive è esattamente il fatto che il discorso narrativo implica una subordinazione del piano attanziale a quello del senso. Mentre nelle altre strutture discorsive il senso è subordinato ad altre sfere della referenzialità (accuratezza nel caso di articoli scientifici o giornalistici, chiarezza argomentativa nel caso di una spiegazione didattica) nel caso della narrazione, la tensione fra gli ele-

menti di semantica profonda che generano la narrazione (bontà dell'eroe contrapposta alla crudeltà del Drago, e così via) sono le sfere di senso convenzionalmente connotate – i paradigmi comuni – che danno luogo al racconto. Tenendo presente questi principi senza dubbio comprendiamo il valore di densità di questa sovrapposizione visiva. La *mise en abyme* della storia di Edward in *Animali notturni* parte da principi che, seguendo tale schema strutturale, ci sembrano antieconomici: la storia, fin al punto in cui arriva questa sovrapposizione, è evoluta seguendo poste narrative molto chiare, se prescindiamo dai titoli di testa. L'originalità del film deriva dal fatto che la storia incastonata nella storia di Susan stravolge le premesse di senso della narrazione iniziale. Facciamo qualche ulteriore considerazione di carattere narratologico. Abbiamo detto che la storia di Susan parte da premesse che si rivelano, esplicitamente, disforiche: in modo simmetricamente opposto, la vicenda Tony ci viene presentata in condizioni di statica normalità, moderatamente euforica; non abbiamo alcuna nozione o indizio che ci possa permettere di interpretare il nesso, pur dichiarato esplicitamente, fra il viaggio che sta per intraprendere e la situazione disforica vissuta da Susan all'inizio. Ciò rende ancor più forte e insensata la *abduction scene* (scena del rapimento), che è costruita totalmente attraverso un senso di tensione continua e una generazione di angoscia profonda: l'angoscia è, di per sé, tradizionalmente, un sentimento che non ha cause, così come il panico provato dalla famiglia sembra non poter essere realizzabile. Questo crea l'effetto di acuire profondamente la rottura del nesso usuale fra i valori semantici da cui parte tutta la narrazione e lo svolgimento basato sulla tensione forica. Questo lavoro sulla semantica fondamentale fatto all'inizio del film permette poi, progressivamente, di recuperare e infine completare i valori del film attraverso un procedimento anaforico, che porta alla luce l'allegoria, il cui apice è esemplificato dal fatto che il volto di Edward e il volto

di Tony coincidono, quanto simmetricamente quello di Susan e quelli di India e Laura, la moglie di Tony, sono difformi. Il film procede secondo la trama gialla di un *rape and revenge*, e nulla meglio di un impianto thriller può mettere in scena gli aspetti strutturali e di senso della parte dello svolgimento di una storia, caratterizzata dalla tensione della semantica fondamentale, proprio in una fase in cui i fondamenti comuni che l'hanno generata vacillano: è quella che Heidegger (2017) chiamava con un termine aristotelico *diathesis*⁶, la sensazione – tipica, anche, del nostro essere nel mezzo di una storia – in cui siamo spinti da impulsi semantici di cui non abbiamo chiari fino in fondo i termini (ed a maggior ragione in un film come questo) e non sappiamo dove ci porteranno. Perché, con l'espedito di incorniciare una storia dentro l'altra, l'esigenza di portare alla luce questo dispositivo semantico in modo così esplicito? Esemplare per la nostra argomentazione è il finale, se brevemente analizzato. La storia del *rape and revenge* si interrompe bruscamente dopo che Tony ha ammazzato Ray, il capo degli assalitori, ed è stato accecato da quest'ultimo in punto di morte.



FIG. 4 – Jake Gyllenhaal in *Animali notturni*.

Il serrato montaggio che sovrappone Tony che cade, mentre vaga nel deserto, e Susan che subisce l'effetto catartico della vicenda (FIGG. 4 e 5), ha due effetti consequenziali: sostiene anco-



FIG. 5 – Amy Adams in *Animali notturni*.

ra una volta la lettura per cui una storia è un'allegoria dell'altra e poi, soprattutto, ci sprona naturalmente a leggere un completamento della storia di Tony nella storia di Susan, riallacciando deliberatamente il nesso fra valori e struttura profonda della narrazione che ci erano stati negati all'inizio.

Perché, con l'espedito di incorniciare una storia dentro l'altra, l'esigenza di portare alla luce questo dispositivo semantico in modo così esplicito? Una prima, parziale, risposta la possiamo trovare nella biografia dell'autore, omosessuale cresciuto nel Texas violento che ben si adatta al tema cinematograficamente classico dell'*exploitation* il quale, come dicevamo all'inizio, mette in scena intimamente le contraddizioni e le profonde connessioni di mondi distanti ma politicamente connessi degli Stati Uniti. In più interviste⁷, del resto, il regista ha lasciato trasparire quanto il film possa essere letto come una trasfigurazione di ansie personali profonde l'ansia dell'abbandono, della perdita: e la doppia trama film, il suo doppio *setting*, è già di per sé una riflessione sui mondi e i luoghi da lui abitati, su come il retaggio di un'infanzia difficile passata nel Texas venga trasfigurato in un incubo sull'abbandono. Il riferimento biografico però è un punto di riferimento importante per un'interpretazione più ampia. La questione si fa, oltretutto, interessante, se consideriamo il fatto che nel romanzo *Tony and Susan* le due

narrazioni non sono incorniciate l'una nell'altra, ma crescono di pari passo, alternandosi, senza ricercare effetti stranianti né giochi visivi semanticamente così complessi. La tesi che cercherò di avanzare e che ciò deriva da un indebolimento delle possibilità referenziali della narrazione audiovisiva nell'era postmediale.

2. *Mito, tragedia, postmedialità*

Dai pochi elementi di analisi che ho riportato, possiamo agevolmente ritrovare alcuni elementi di affinità fra *Animali notturni* e una tendenza del cinema contemporaneo postmodernista, individuata da Thomas Elsaesser nei *Mind-Game Film* (2009). La cosa che caratterizza questi film è, per Elsaesser, la attitudine generale a mettere in discussione le convenzioni della narrazione cinematografica. Sono tutti film in cui, in una certa misura, la consistenza ontologica del mondo raccontato viene protestata (*The Matrix*, *Matrix*, L. & A. Wachowsky 1999; *Vanilla Sky*, *Id.*, Crowe 2001), facendo sì che l'eroe apprenda l'esistenza di una realtà più complessa attraverso un'indagine (*The Silence of the Lambs*, *Il silenzio degli innocenti*, Demme 1991; *The Truman Show*, *Id.*, Weir 1998) che ponga allo spettatore essenzialmente questioni di carattere epistemologico e indiziario sul mondo che sta percependo. E, come in molti *mind-game films*, anche *Animali notturni* intreccia più filoni narrativi diversi spiazzando lo spettatore, riconfigurando l'orizzonte di ciò che lui percepisce. Tuttavia mi sembra più interessante mettere in luce alcuni aspetti che *non* lo rendono in linea con questo 'genere'. C'è soprattutto una questione macro-tematica che mi appare di rilievo: la mancanza totale di un protagonista che operi la messa in discussione del valore della rappresentazione nel testo filmico. Più sottilmente, possiamo rilevare che la sovrapposizione fra i due filoni narrativi che si intrecciano in *Animali notturni* non è minimamente tematizzata. Non ci sono riflessioni ontologistiche o gnostiche e, soprattutto, la

struttura binaria del film non è esplicitata, sottolineata o rilevata da uno sconvolgimento epistemologico in atto, ma anzi viene messa in conto nel film, che la sfrutta per un effetto sorpresa, che non è però mai finalizzato a squalificare una delle due realtà. Al contrario, quel che mi sembra interessante è che i due filoni narrativi si completano, piuttosto che contraddirsi l'un l'altro. Sintetizzando quanto detto, potremmo dire che la storia di Susan esprime dei *valori* narrativi, su cui interrogarsi, una serie di punti di riferimento visivi, cognitivi e di significato che ci permettono di individuare delle tensioni semantiche; la vicenda di Edward invece propone dei fatti che noi interpreteremo alla luce di questi valori quando, di colpo, solo nella conclusione, ritorneremo alla vicenda di Susan. La tesi che avanzerei è, sostanzialmente, che questo film diverge perché *porta a compimento*, in una certa misura, il processo di messa in discussione delle convenzioni filmiche messo in luce dal postmodernismo dei *mind-game films*, e ciò è indicato sostanzialmente dal fatto che mostra una forma che *già si è adattata*, al punto che la doppia paradigmatica delle narrazioni, congiunte su di un unico asse sintagmatico, completa il senso del film. Un indizio per decodificare la natura e l'origine di questo processo ce lo offre lo stesso Elsaesser:

The twentieth/twenty-first century may come to be seen as having effected a similarly epochal shift in these representational systems, around the computer, wireless telephony, and digitization. Even if the philosophical implications and political consequences of this shift are not yet as clear as those of the Renaissance and Humanist Enlightenment, it is safe to say that fixed perspective and the "window on the world" of easel painting (and cinema) is competing with the multiple screen/monitor/interface (2009: 23).

Elsaesser qui descrive la cosiddetta condizione postmediale: una nuova relazione con il mondo dei media, implicita nell'interazione semantica che essi intrattengono fra loro. Al contra-

rio di quel che sembra semplicisticamente implicare la formula – impostasi nel dibattito critico a partire dall'opera di Rosalind Krauss (2006) – non si tratta di un impoverimento del sistema dei media dal punto di vista dell'interazione e della complessità comunicativa. Per spiegare tale condizione, e per spiegare successivamente il nesso con la struttura di questo film, non si può fare a meno di tenere in considerazione la logorata ma fortuntissima formula di Marshall McLuhan (2010) per cui il *medium* è il messaggio. Ciò che rende il nostro rapporto con il sistema dei media "postmediale" è infatti l'impoverimento progressivo delle strutture pragmatiche implicite nel dispositivo che garantivano un legame robusto fra il *medium*, inteso come messaggio, ovvero come struttura enunciazionale specifica, e il sistema di comunicazione nel suo insieme. Come sintetizzerebbe icasticamente Niklas Luhmann (1992): i media sono la memoria della nostra civiltà; sono degli strumenti attraverso i quali il sistema culturale riproduce la propria identità e rende coesa la percezione di sé stesso. Se di postmedialità si può parlare, essa deve esser intesa come la rottura o, se si preferisce un termine più evocativo, la *vaporizzazione* del sistema dei media come struttura *autoreferenziale* in grado di amplificare, anche attraverso i codici dell'audiovisivo, le strutture discorsive su cui si basa la società. Questo modello, con l'avvento dei nuovi media, è entrato di fatto in crisi: il progressivo livellarsi delle forme di medialità ha portato a un indebolimento di questo nesso culturale, ravvisabile nelle nuove forme di enunciazione intermediale e postmediale. Rispetto al parallelo fatto da Elsaesser fra la presente condizione e le rotture epistemologiche del Rinascimento, c'è un altro riferimento storico che mi sembra ancora più pregnante, la cui natura remota la dice lunga sulla portata di questo genere di trasformazione. È cioè il passaggio, proprio dell'età classica, dal mondo autoreferenziale del mito a quello della tragedia e di altri generi letterari nell'antichità classica. Va precisato che questo paragone non

è inedito: è stato già adombrato più o meno esplicitamente da Ruggero Eugeni nel suo *La condizione postmediale*, con un riferimento all'epica. Ciò che mi interessa in questa circostanza è che questo stesso autore, seguendo una struttura argomentativa di tipo concessivo, problematizza la scelta dell'etichetta di genere epico sotto la quale inserire queste – nuove – grandi narrazioni:

Eppure questo massiccio ritorno di narrazioni epiche nella cultura post-mediale contiene un evidente paradosso: l'epica è il genere della totalità conchiusa, della relazione fisica fra narratore e pubblico mentre il presente sembra aver portato alle estreme conseguenze la polifonia, la frammentazione e l'incompiutezza proprie del romanzo (Lukacs, Bachtin) (2016: 36).

Com'è possibile che, in un'era in cui le strutture pragmatiche *mass mediali* (messaggi di massa per *media* di massa) si sono improvvisamente sgretolate con l'avvento di Internet, nascano forme epiche, che di solito rispecchiano invece un sistema chiuso, in cui la prossimità di un retaggio collettivo era fortemente sentita⁷? La risposta di Eugeni mi sembra che faccia tesoro di una collaudatissima, e ancora molto valida, formula teorica propria della critica letteraria, quella per cui un'elaborazione testuale è sempre la risposta, sul piano formale, a un esigenza di natura sociologica:

Eppure l'epica è ancora qui a rivendicare i propri diritti e la propria funzione all'interno della postmedialità. Come interpretare allora tale presenza insistente? A mio avviso occorre pensare che la condizione postmediale ha bisogno dell'epica proprio per via della polverizzazione dei dispositivi mediatici (2016: 40).

Le narrazioni epiche che vediamo riaffacciarsi di continuo in questa fase di sviluppo dei media – potremmo avventurarci a

rielaborare questa intuizione – svolgono la funzione di una riorganizzazione cognitiva, ristrutturazione secondo un criterio narrativo intellegibile e concluso di un'esperienza ormai polverizzata. L'epica sarebbe, in questa visione, un buon strumento per ridare vigore alla forma della riorganizzazione della società in cui i sistemi mediatici non coincidono più con i sistemi di potere: mentre nelle altre epoche che abbiamo qui brevemente rievocato, l'epica non rinasce tanto per riorganizzare l'esperienza collettiva, quanto per preservarne la memoria, nell'era post-mediale non è interessata alla preservazione dell'esperienza memoriale, è interessata all'epica per i fini della sua nuova, grande narrazione. È un paradosso non da poco, su cui forse val la pena riflettere più a fondo⁹. Man mano che la modernità diveniva più grande e incontenibile, l'epica diventava disfunzionale nel suo fine esemplaristico, ma necessaria per mantenere la memoria collettiva. Nell'epoca che stiamo vivendo, quella post-mediale, della società in rete – è l'inverso. Sorgono due domande: che fine fa la necessità di preservare la funzione di memoria collettiva, possibile che scompaia del tutto all'interno di questo meccanismo? Qual è il destino, in questa nuova era di grandi narrazioni, di cui fanno parte anche le serie televisive, del bagaglio mitico accumulato nell'epoca mediale? Per rispondere a queste domande bisogna ricorrere, a mio modo di vedere, a un modello narrativo (e, soprattutto, in questo caso, estetico) diverso, ma connesso sia al mito, proprio dell'epoca mediale, che all'epica, propria, secondo Eugeni, dell'epoca postmediale. Si tratta del modello formale della tragedia antica, cui *Animali notturni* sembra senza dubbio assimilabile. Secondo Vernant (2001a) la tragedia nasce quando il mito perde di consistenza, e la rappresentazione drammaturgica dei caratteri emerge dallo sfatarsi proprio di questo sistema di credenze¹⁰. L'estetica della tragedia, dunque, come estetica della mimesi, si pone esattamente in una fase intermedia fra tale sistema di

credenze autoreferenziale ed un nuovo modo di organizzare le conoscenze, come quello ad essa contemporaneo¹¹. È proprio da questa necessità di rielaborare – si direbbe, cognitivamente – il retaggio di miti creati nella grande epoca del cinema novecentesco, ed in piena condizione mediale¹², che nasce l'esigenza della costruzione narrativa che abbiamo analizzato. La *mise en abyme* dello svolgimento della trama di vendetta all'interno di un'altra storia che le funge da completamento nell'impianto ermeneutico, dapprima rompendo lo schema paradigmatico al momento del passaggio dal mondo di Susan che esprime i *valori* semantici della struttura profonda della storia al mondo di Tony, che esprime *i fatti* – per poi ricomporlo quando proprio sul finale, lasciando incompiuto il *rape and revenge* – è paragonabile in questo senso al rapporto che intercorreva fra la trama della tragedia e il coro, che non aveva, come credevano i critici influenzati dal neoclassicismo, come lo stesso Hegel (2011: 2857-859) una funzione di introduzione e spiegazione della vicenda, bensì di vero e proprio completamento e di contiguità dello spessore metaforico e referenziale¹³.

Animali notturni sviluppa un impianto analogo, e mette in evidenza netta un aspetto essenziale di questo tipo di soluzione estetica, che si può comprendere agevolmente continuando il parallelo con la forma della tragedia, nel suo essere tradizionalmente una forma che ridefinisce i criteri dell'*epos*. Ancora: la *mise en abyme*, che tende esaltare, come abbiamo visto, la tensione forica del film, è in questo senso assimilabile allo *spannung* cui gli spettatori del dramma erano esposti quando il mito era raccontato a teatro, ed era implicato indirettamente nella volontà inconsapevole del protagonista che muoveva verso la catastrofe¹⁴, il cui significato doveva essere attribuito dal coro che partecipava alle sue sofferenze, un po' come il senso della sofferenza di Tony è spiegato dal senso della sofferenza di Susan, attraverso un unico piano narrativo. Seguendo euristica-

mente questo modello evolutivo che va dal mito alla tragedia, allora, tutte le esperienze del *mind-game* postmoderno¹⁵ descritte da Elsaesser possono essere viste come momenti di progressiva squalificazione delle convenzioni narrative post-classiche, che hanno come motore principale il superamento dell'universo 'mitico' dei sistemi mass-mediatici (autoreferenziali) del secolo passato; e il senso di squalificazione ontologica della realtà rappresentata dal film dalle menti deviate e a volte allucinate dei protagonisti del *mind-game*. In questo genere di film, come nell'universo presocratico e sofistico che precede il dramma, ci si interroga sullo spessore ontologico della realtà rappresentata: *Animali notturni* è significativo perché, esattamente come la tragedia, si trova sul crinale del superamento di questo universo "mitico" e cerca di risolverlo con la sua doppia struttura. Questo perché la forma del mito – mass mediatico o no – *non può distinguere fra semantica fondamentale e struttura narrativa di superficie*, e la tragedia nasce con il coro proprio per problematizzare la natura dei fondamenti del racconto¹⁶. Cercherò di mostrare subito di seguito, infatti, il doppio paradigma narrativo proposto da questa struttura mi sembra esemplificare al meglio alcuni elementi dell'evoluzione del racconto audiovisivo contemporaneo.

3. *La nuova serialità come rinegoziazione dell'esperienza del cinema post-classico*

In un provocatorio ma penetrante intervento del 2007, Jane Feuer fa notare che l'esplosione della tv seriale avvenuta attraverso i nuovi investimenti sulla narrazione audiovisiva di qualità non presenta in realtà tratti strutturali di innovatività nel panorama seriale contemporaneo (Feuer 2007: 147-54). Essa si reggerebbe soprattutto sulle innovazioni del cosiddetto *quality drama*, avvenute già negli anni Ottanta con produzioni che rendono maggiormente complesse per la prima volta la strut-

tura delle serie, fornendo un'ossatura a praticamente tutte le produzioni di successo via cavo, a partire da *The Sopranos* (*I Soprano*, HBO 1999-2007) fino, potremmo aggiungere noi, alle produzioni più recenti come *Stranger Things* (*Id.*, Netflix 2016-). La forza di queste serie reggerebbe, continua Feuer, sull'alternanza paradigmatica di due o più filoni, che permette di conciliare narrazioni consolidate nella serialità, anche in quella lunga, come le *soap opera*, e moduli narrativi o estetici provenienti dal grande cinema post-classico. Questo fenomeno è stato giustamente e lungamente ormai analizzato attraverso i meccanismi televisivi che lo hanno generato, quali la maggiore libertà creativa e la mancanza di vincoli ai dati dell'ascolto (Rossini 2016). Sebbene questi fattori di ordine produttivo sono cruciali, non mi sembra implausibile ipotizzare che la stessa esplosione del dispositivo seriale vada vista proprio come una rinegoziazione narrativa della struttura autoreferenziale e ideologica del cinema post-classico *a partire dall'orizzonte postmediale*¹⁷. Il dispositivo del *cliffhanger* espone, del resto, formalmente e strutturalmente lo spettatore a un'interruzione della tensione forica della narrazione, esattamente come avviene in *Animali notturni*¹⁸, quando si passa dal *rape and revenge* alla storia di Susan e al suo incontro mancato con Edward. Il modo in cui Ford riorganizza la trama del romanzo, usando gli espedienti del thriller per esaltare la scomposizione di questi elementi della struttura profonda della narrazione – ricompattando i poli strutturali della storia in uno schema assai meno dilazionato e più coeso drammaturgicamente rispetto al romanzo di Wright – a mio modo di vedere transcende le esigenze di minutaggio dell'adattamento, ma nasce proprio dal bisogno di esaltare e rinegoziare, attraverso la forma della sceneggiatura, l'autosufficienza semantica della vicenda tramite la sovrapposizione delle due storie, come avviene fra coro e tragedia. Nel suo *Le serie tv*, Gianluigi Rossini (2016: 85) mette già in evidenza come questo

genere di narrazione sia particolarmente esposto al fenomeno – tipico, come noto, dell'era postmediale – della convergenza culturale degli strati società di massa attraverso i nuovi media, descritta, già da vari anni ormai, da Henry Jenkins (2007). È per questo che, argomenta Rossini, come al cinema, anche le narrazioni della serialità televisiva vivono sempre di più di un universo espanso che prosegue in rete, che va oltre la mera produzione seriale di *network*. Tuttavia credo che il legame fra la nuova serialità contemporanea e le intuizioni formali di Feuer sul doppio paradigma del *quality drama* contemporaneo vadano ascritte, *ex ante*, proprio alla rottura della struttura autoreferenziale dei media novecenteschi. Ad una struttura mediatica autoreferenziale corrisponde, mi sembra, tendenzialmente un racconto audiovisivo autonomo; è dalla sua crisi che nasce l'innovazione di molte delle serie tv, che consiste proprio nel rinegoziare costantemente la tensione forico-narrativa ottenuta grazie ad esperienze del cinema con un orizzonte paradigmatico più vasto e etero-referenziale. Tony Soprano non è solo un boss sul celeberrimo modello cinematografico, ma è anche un padre di famiglia che, a differenza di Marlon Brando, viene mostrato alle prese con una trama che ha più il sapore del realismo quotidiano che non della saga mafiosa. *Stranger Things* è il tentativo di far rivivere le grandi suggestioni del cinema fantascientifico di Spielberg e Zemeckis attraverso la lente ermeneutica di un *high school drama*, genere in ascesa negli stessi anni Ottanta e in auge, con diverse trasformazioni, per tutti gli anni Novanta. I due paradigmi, quello del cinema post-classico e quello del *quality drama*, si intrecciano e si completano a vicenda nello stesso modo in cui le vicende altoborghesi di Susan Morrow completano sull'asse paradigmatico le vicende di Tony Hastings: la vastità del paradigma dei *quality drama* crea in molti casi uno straniante *effet de réel* delle suggestioni provenienti dal cinema di genere americano come in *Breaking Bad*

(*Id.*, AXN 2008-2013), o in taluni casi dal grande cinema d'*auteur* modernista. Penso soprattutto a un capolavoro come *Mad Men* (*Id.*, AMC 2007-2015), che è sostanzialmente una grande riflessione socioculturale sulla vita degli anni Sessanta *attraverso* stilizzazioni plastiche, rielaborazioni estetiche delle suggestioni del grande cinema *highbrow* degli anni Cinquanta e Sessanta su un modello ad impianto drammaturgico melodrammatico come *The Best of Everything* (*Donne in cerca d'amore*, Negulesco 1959). Alla luce di queste considerazioni, dunque, il grande *quality drama* odierno, grazie alla elasticità e alla flessibilità della sua struttura paradigmatica, va visto come una riflessione cognitiva sulla struttura autoreferenziale del sistema dei media novecentesco, attraverso la rielaborazione della struttura autonoma del cinema in esso prodotto. Per questo a fare da *pendent* a questo assorbimento dell'estetica – e della semantica – del cinema postclassico nella narrativa seriale televisiva infatti c'è, mi sembra, una relativa – ma più che palese – crisi proprio della struttura autonoma. Ciò avviene sia *ex post factum* con la produzione seriale delle saghe superomistiche di massa, che cercano, con risultati ambivalenti, di replicare il godimento della vastità del paradigma narrativo seriale moltiplicando i *sequel*; sia, cosa forse ancora più interessante dal punto di vista strutturale, *ante factum*, perché in sala si moltiplicano sempre di più *sequel*, *prequel* o *remake* di opere cinematografiche del passato, che ripropongono in modo calligrafico forme e temi *vintage* per il gusto di farlo: ultimo degli esempi eccellenti e più recenti potrebbe essere il seguito di *Blade Runner* (*Blade Runner 2049*, *Id.*, Villeneuve 2017). Mi sembrano i segnali sistemici della difficoltà di creare una forma paradigmaticamente autonoma che risulti valida, che crei nuovi paradigmi che siano condivisi dal pubblico senza doversi appoggiare al bagaglio del passato. La crisi o, quanto meno, la problematicità di questa struttura auto-riferita mi pare proprio evidenziata, magnificamente, sia da

una ormai consacrata narrazione tragica dell'era post-mediale come *Mulholland Dr.* di Lynch – che, come noto, doveva essere una serie televisiva – sia dall'elegante thriller di Ford, tratto dal capolavoro letterario di Austin Wright.

NOTE

¹ Segnalerei almeno due punti di riferimento per costruire una teoria “della reazione estetica”: il primo è *L'atto della lettura* di Wolfgang Iser (1992) e l'altro è *Semiotica ed Estetica* di Emilio Garroni (1976) entrambi questi saggi hanno la caratteristica di pensare in modo univoco all'opera d'arte sia dal punto di vista della creazione che della ricezione come ad una “comune” esperienza di senso. A livello profondo una operazione del genere è postulabile solo pensando, con questi autori, all'estetica filosofica come a una esperienza del senso pre-discorsiva.

² La trama del film segue abbastanza fedelmente quella del romanzo da cui è tratta. Susan (Amy Adams) è una gallerista che vive un'infelice e lussuosissima vita a Los Angeles insieme ad Hutton, giovane affarista algido e fedifrago (Armie Hammer); un mattino riceve un pacco dal suo ex marito, Edward, che contiene il primo romanzo di lui, dedicato a lei. Susan inizia a leggerlo e noi, con lei, veniamo catapultati all'interno della vicenda romanzesca. Protagonista ne è Tony (Jake Gyllenhaal), che viaggia nel deserto del Texas occidentale assieme alla moglie e alla figlia (Isla Fisher ed Ellie Bamber). La famiglia viene assalita da tre giovani, Ray, Turk e Lou (Aaron Taylor Johnson, Robert Aramayo e Karl Glusman), brutali e malintenzionati, che dopo crudeli intimidazioni convincono Edward e famiglia a scendere dalla propria vettura e fanno salire le due donne nella loro auto, lasciando l'uomo da solo nel deserto. I tre ritorneranno a cercarlo e lui si troverà preso dalla codardia, non riuscirà ad affrontarli per salvare le donne. Vagando nel deserto, alla fine arriverà alla polizia e, dopo una notte di attesa, scopriremo che le due sono state rapite, e l'auto di Tony è stata abbandonata. È a questo punto che si innestano una serie di flashback che approfondiscono la storia passata di Edward e Susan suggerendo in modo sempre più stringente di leggere il romanzo come un'allegoria di questa. In primo luogo scopriamo che il volto di Edward è lo stesso di quello di Tony; poi, però, mentre le indagini proseguono, scopriamo assieme a Tony e al detective che segue il caso, Bobby Andes (Michael Shannon), che madre e figlia sono state stuprate e uccise. Lo

spettatore non potrà che collegare questo evento con la scoperta di Edward che Susan aveva abortito dopo averlo abbandonato per Hutton. Andes si trasforma in un giustiziere al di fuori della legge – che non ha nulla da perdere perché ammalato di cancro – e simboleggia il risentimento di Edward, cattura prima Lou e poi Ray offrendo a Tony la possibilità di vendicarsi. Il finale ha un ruolo strutturalmente importante: è la resa dei conti, mentre Tony sta per sparare il colpo di grazia a Ray, quest'ultimo, un attimo prima di morire, lo acceca con una spranga. Tony vaga disperato per il deserto nei dintorni della baracca dove si è svolto il crimine, simboleggiando presumibilmente un desiderio di vendetta che non ha sanato mai le proprie ferite. Tuttavia non scopriremo mai cosa sta per accadere a Tony: di colpo la vicenda ritorna quella di Susan, che nel frattempo ha preso accordi con Edward per un incontro pacificatore; la sete di vendetta di Edward/Tony si placherà solo quando lascerà Susan sola al ristorante a rimpiangere le scelte del passato.

³ La linea di molti recensori è stata quella di ritrovare una certa qual forma di ipocrisia nel sostenere una critica alla società americana da parte di Tom Ford, che è anche a capo di una multinazionale di moda: non si comprende l'obiezione, soprattutto alla luce di una lunghissima tradizione, in primo luogo marxista, che a partire dalla celeberrima formula di Engels "il trionfo del realismo sull'ideologia" coniata per Balzac, ritiene proprio i luoghi di principale espressione del capitalismo quelli in cui vi si produce la critica più feroce (cfr. Baxandall, Morawski 1973: 103).

⁴ Qui entriamo già in un primo aspetto che riguarda esplicitamente l'estetica del film. In un recente libro di grande successo, Jacques Rancière definisce l'esperienza estetica come qualcosa di intrinsecamente politico, poiché effettua una divisione, una separazione culturale fra i suoi fruitori (2016: 27). La tematizzazione dell'arte andrebbe approfondita, qui ci limiteremo a dire che fa da gancio all'espedito principale del film. Il film si può leggere anche come una grande riflessione sul rapporto profondo sull'espressione estetica e le strutture sociali e discorsive che la producono.

⁵ Ma proprio sull'estrema attenzione ai valori plastici del film si gioca anche la riflessione, latente in *Animali notturni*, sull'estetica e su come, frutto dello spazio politico, essa imprigiona corpi e menti. Come mostra icasticamente questa sequenza, ma anche, ad esempio, la scena della cena, in cui la *mise en scène* pesante e lievemente sopra le righe, tematizza implicitamente il ruolo dell'estetica nella ri-definizione delle vite dei protagonisti.

⁶ Heidegger usa il termine *diathesis* per indicare la condizione fenomenologica proprio del senso di gettatezza e di pre-disposizione (*Befindlichkeit*) che noi proviamo quando siamo nel mezzo di una forte esperienza emotiva. In questo senso trovo estremamente interessante che non solo la vicenda di

Tony sia introdotta da uno spaesamento della nostra possibilità di comprendere i valori semantici che definiscono la storia, sia ottenuta, o comunque notevolmente amplificata proprio da una scena volta a provocare angoscia come l'*abduction scene*, la scena del rapimento moltiplica la nostra angoscia e che deriva proprio dalla perdita di punti di riferimento causati da questo stato d'animo pre-cognitivo (Heidegger 2017: 43).

⁷ Il legame con la vicenda biografica del regista è ribadito in più interventi pubblici; ne riporto un paio: per la BBC: <<https://www.youtube.com/watch?v=XzsfhKQu0IE>> e una lunga intervista per BUILD Series: <<https://www.youtube.com/watch?v=HZDznUNgt6g>>. In entrambi gli interventi viene ribadito il nucleo di ispirazione della *cautionary tale* contro l'abbandono dei legami affettivi.

⁸ Andrebbe precisato che Franco Moretti, in *Opere mondo* (1994: 47) sovverte radicalmente la famosa tesi di Bachtin (1976) richiamata da Eugeni nella nostra citazione; è interessante notare che Moretti assegna al romanzo ottocentesco le caratteristiche del monologismo e all'epica quelle della polifonia. Andrebbe aggiunto che la nozione di epica e la sua relazione con il romanzo ritorna ciclicamente per descrivere testi di estremo valore culturale canonico – per non dire accademico – dal *Faust* di Goethe in su, e che progressivamente entrano in una condizione di ambivalenza con il romanzo, ciò accade sia nel primo ottocento del *Faust*, sia lungo la temperie modernista, sia lungo quella post-moderna. Questo perché, com'è noto, l'epica ha sempre avuto la funzione di accompagnare la memoria culturale dell'uomo, di preservarla, e riemerge proprio per dar vita a questa necessità sia nel primo ottocento che in epoca modernista, sia in una fase postmoderna, e la lontananza dalla sua funzione di narrazione effettiva.

⁹ Va pure considerato che, come la tragedia, anche l'epica è notoriamente di per se già una sorta di rielaborazione poetica orale di un mito ancestrale, ma non nel senso della messa in discussione della verità ontologica dei fatti raccontati; piuttosto l'epica si relaziona al mito come una sistematizzazione del suo patrimonio conoscitivo e culturale (*ethos*).

¹⁰ Per la precisione, in una certa misura, Vernant definisce la nascita della tragedia "un falso problema" (2001a: 14) probabilmente nel senso che più che sul processo genetico in senso stretto, per comprenderne il valore della sua forma andrebbe posto l'accento sulla forma come risultato di un momento di crisi, di passaggio, come quello dal mito al mondo della città.

¹¹ È ovvio che il parallelo risulta funzionale fino a un certo punto: quando nasceva la tragedia, nel quinto secolo, l'epica faceva già ampiamente parte del patrimonio comune e non era un genere vivo, un po' come il poema eroico cinquecentesco per i romanzieri dell'Otto e Novecento.

¹² Non c'è autore che, più di Roland Barthes, nel suo *Mythologies* (1997), ha legato la comunicazione mass mediatica alla creazione di miti, intesi come narrazioni in cui le strutture significanti si sovrappongono e prevalgono sui significati. L'eredità dei mass media sono proprio i miti descritti da Barthes, che sono i tropi e gli stereotipi attraverso cui il mito novecentesco collega struttura profonda e struttura superficiale delle proprie narrazioni.

¹³ Allo stesso tempo alcuni registi contemporanei dalla spiccata sensibilità estetica optano, per uscire, da un lato, dall'impasse di un'impraticabile trasparenza che sembra inaridire l'esperienza del cinema e lo statuto dell'immagine, ma al contempo anche di un'impraticabile opacità carica del raggio "mitico" dell'era autoreferenziale del cinema dall'impianto melodrammatico dell'era mediale, o sentono l'esigenza di elaborare un sistema in cui tendono a mettere a confronto i due periodi e le due estetiche del cinema. Prima e ancor più del film di Tom Ford, mi riferisco ad esempio a *Mulholland Dr.* (Lynch 2001), capolavoro su cui si è scritto tantissimo, il cui mirabolante impianto formale consiste proprio nel rievocare costantemente la densità semantica delle immagini evocate facendole collidere costantemente sul piano paradigmatico attraverso una innovativa costruzione strutturale della vicenda che, non a caso, coinvolge anche in questa circostanza due narrazioni che si completano a vicenda. Pur non avendo la stessa complessità strutturale e compositiva, in un'epoca in cui, come quella post-mediale in atto, le strutture pragmatiche e referenziali fornite dai grandi media sono in crisi, anche in *Animali notturni* c'è l'esigenza di rinegoziare il piacere estetico del cinema e la sua capacità di raccontare la realtà metaforicamente. *Mulholland Dr.*, a mio modo di vedere, non può che essere visto come una sorta di summa cinematografica che, in una qualche misura, riassume la forza e la potenza visuale del cinema del Novecento e, in qualche modo, forse, la compie anche, portandola al tramonto.

¹⁴ Così ad esempio nell'*Edipo re* ritroviamo, per bocca del coro, espedienti di spaesamento simili alle inquadrature che giocano sui valori plastici del film; esse vogliono esattamente mettere in guardia la collettività sul doppio statuto della narrazione cui si sta assistendo: le *ekonta* sono le malefatte, e *akon*, invece vuol dire "suo malgrado" (Sofocle 2012). Il poeta ci sta, attraverso il gioco di parole, avvertendo di come il re Edipo è responsabile delle proprie azioni, ma in un certo senso non lo è: è abitato da forze di carattere divino, ma è lui che è stato punito per l'assassinio di Creonte (cfr. Vernant 2001c: 65). Del resto è noto che in questa contraddizione interna alla trama del dramma c'è proprio il senso del passaggio dalle leggi del mito a quelle del mondo civico (ancora Vernant, 2001b: 21). Il senso di spaesamento e, ancora, heideggerianamente, di *diathesis* che prova il pubblico nel vedere un'a-

zione in cui i *fatti* sono i chiari, ma i *valori* semantici no, è credo che potremmo immaginare l'essenza del *pathei mathos*, l'apprendimento per via della sofferenza, cioè dell'esigenza di costruire degli elementi emotivo-valutativi nella coscienza a partire dalla problematizzazione del mito.

¹⁵ È qui che mi sembra più interessante la differenza fra il modello del *mind-game film* e il lavoro di Ford. Scrive Elsaesser:

This may explain why mind-game films are at once so popular and give rise to such a flurry of hermeneutic activity. The films are experienced as pleasurable, but also perceived to be relevant. What is, however, remarkable is that this relevance is not mimetic (based on "realism") or therapeutic ("cathartic" in Aristotle's sense). We noted the extraordinary diversity of the commentators, from internet fan communities to philosophers, from literary scholars to trend-analysts, from high theory to social analysis: not only does everyone have something to say, they say it at a meta-level (2009: 35).

La tensione speculativa cui ci spinge *Animali notturni* è piuttosto limitata: essa è legata al tempo breve dello scioglimento degli eventi e della capacità dello spettatore di tenere insieme i due assi su cui si regge il racconto. Ciò che è più importante è, in un senso diametralmente opposto, la capacità dell'intreccio fra trame di inspessire il dramma e di dare forza al momento catartico costituito dal finale, come somma dei due piani. Questa ricerca dell'effetto catartico mi sembra una prova cogente del fatto che, ancora una volta come la tragedia per il mito, questa narrazione sia il frutto di un processo di squallificazione ontologica del racconto, cui essa vuole trovare *rimedio*, piuttosto che proseguirla (cfr. Vernant 2001a).

¹⁶ Così ci sembra, continuando il parallelo euristicamente fecondo con la tragedia, anche la valenza politica del film e la sua ispirazione in qualche modo sono congiunte alla sua sperimentazione formale che ricalca l'origine del dramma: il teatro antico, è cosa nota, è teatro politico, ma lo è nel senso che attraverso la mimesi fa comprendere allo spettatore aspetti di realtà del mito che egli non aveva preso in considerazione, o sotto una luce diversa (Vernant 2001a: 15). In un certo senso è la stessa cosa per la valenza politica delle due storie che si intrecciano semanticamente a vicenda in *Animali notturni*: la violenza del Texas selvaggi e la metropoli iper-civilizzata statunitense.

¹⁷ Come noto Elsaesser e Buckland definiscono la struttura del cinema post-classico come una continua rielaborazione della forma narrativa del cinema classico. Quest'ultimo mette in scena una perfetta coincidenza referenziale fra le istanze della struttura narrativa profonda – curiosamente definita "narrazione edipica" – e il piano delle relazioni logiche e attanziali della

narrazione. Postclassico invece è quel cinema in cui la coincidenza fra piano dell'azione e piano semantico profondo deve sempre essere rinegoziato. Così ad esempio in *Die Hard*, un caso di scuola, questioni di natura ideologica interferiscono con la linearità della struttura attanziale, che varia, si adatta e si deforma per accoglierle (Elsaesser, Buckland 2010: 88).

¹⁸ Gianluigi Rossini, ad esempio, sul finire di un suo recente saggio, spiega come *Mad Men* può ripensare al modo di rappresentare questioni ideologiche problematiche sfruttando la lunghezza del racconto, e adombra un confronto con un film ambientato nello stesso periodo come *Far from Heaven* (*Lontano dal paradiso*, 2002) di Todd Haynes (Rossini 2013: 22).

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, Michail (1974), *Estetica e romanzo, Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura*, trad. it. a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001.
- Barthes, Roland (1970), *Mythologies*, trad. it. a cura di Lidia Lonzi, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1975.
- Baxandall, Lee; Morawski, Stefan, eds. (1973), *Marx and Engels on Literature and art. A selection of writings*, Saint Louis, Telos press.
- Eugeni, Ruggero (2005), *La condizione post-mediale*, Milano, Orso blu.
- Elsaesser, Thomas (2009), "The Mind-Game Film", *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. Warren Buckland, Oxford, Wiley-Blackwell: 13-41.
- Elsaesser, Thomas; Buckland, Warren (2002), *Studying Contemporary American Film*, trad. it. di Daniela Pedrazzani, *Teoria e analisi del film americano contemporaneo*, Roma, Bietti, 2010.
- Feuer, Jane (2007), "HBO and the concept of quality tv", *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Janet McCabe, Kim Akass, eds., London-New York, I.B. Tauris: 146-57.
- Fontainelle, Jacques; Greimas, Algirdas (1991) *Semiotique des passions, des états des choses aux états d'ame*, ed. e trad. it. a cura di Isabella Pezzini e Francesco Marsicani, *Semiotica delle passioni, dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, 1996.

- Garroni, Emilio (1968), *Semiotica ed estetica, il linguaggio cinematografico come eterogeneo*, Roma-Bari, Laterza.
- Greimas, Algirdas (1970), *Du Sense*, trad. it. a cura di Stefano Agosti, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.
- Hegel, Georg Frederich (1835), *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. it. a cura di Francesco Valagussa, *Estetica*, Milano, Bompiani, 2011.
- Heidegger, Martin (1922), *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, trad. it. a cura di Mark Michalski e Giovanni Gurisatti, *I concetti fondamentali della filosofia aristotelica*, Milano, Adelphi, 2017.
- Iser, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, trad. it. a cura di Rodolfo Granfei, *L'atto della lettura*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Jenkins, Henry (2006), *Convergence culture: where old and new media collide*, trad. it. a cura di Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- Luhmann, Niklas (1992) *Die Realität der Massenmedien*, trad. it. a cura di Elena Esposito, *La realtà dei Mass media*, Milano, Franco Angeli, 2000.
- Moretti, Franco (1994), *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- Rancière, Jacques (2010), *Partage du sensible*, trad. it. a cura di Francesco Caliri, *La partizione del sensibile*, Milano, DeriveApprodi, 2016.
- Rossini, Gianluigi (2012) *Le serie tv*, Bologna, il Mulino.
- (2014) "Menti opache. Rappresentazione dell'interiorità nelle serie TV", *Between*, IV: 2-25.
- Krauss, Rosalind (1999) *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, trad. it. a cura di Barbara Carneglia, *L'arte nella condizione post-mediale, il caso di Michael Broodheaters* Milano, Postmedia, 2005.
- Sofocle, *Edipo re – Edipo a Colono – Antigone*, ed. e trad it. a cura di Dario Del Corno, Milano, Mondadori, 2006.
- Vernant, Jean-Pierre (1972), "Le moment historique de la tragédie en Grèce: quelques conditions sociales et psychologiques", *Mythe et*

- tragedie en Grece Ancienne*, di Jean-Pierre Vernant; Pierre Vidal-Naquet, Paris, La decouverte, 2001a: 14-17.
- (1972), “Tensions et ambiguïté dans la tragédie greque”, *Mythe et tragedie en Grece Ancienne*, di Jean-Pierre Vernant; Pierre Vidal-Naquet, Paris, La decouverte, 2001b: 21-40.
- (1972), “Ebauches de volonté dans la tragédie greque”, *Mythe et tragedie en Grece Ancienne*, di Jean-Pierre Vernant; Pierre Vidal-Naquet, Paris, La decouverte, 2001c: 44-74.
- Wright, Austin (1993), *Tony and Susan*, trad. it. a cura di Mario Biondi, *Tony e Susan*, Milano, Rizzoli, 1994.

FILM E SERIE TELEVISIVE CITATI

- The Best of Everything* (*Donne in cerca d'amore*), Dir. Jean Negulesco, USA, 1959.
- Blade Runner – 2049* (*Id.*), Dir. Denis Villeneuve, USA, 2017.
- Far from Heaven* (*Lontano dal paradiso*), Dir. Todd Haynes, USA, 2002.
- The Matrix* (*Matrix*), Dir. Larry e Andy Wachowski, USA, 1999.
- Mulholland Dr.* (*Id.*), Dir. David Lynch, USA, 2001.
- Nocturnal Animals* (*Animali notturni*), Dir. Tom Ford, USA, 2016.
- The Silence of the Lambs* (*Il silenzio degli innocenti*), Dir. Jonathan Demme, USA, 1991.
- The Truman Show* (*Id.*), Dir. Peter Weir, USA, 2001.
- Vanilla Sky* (*Id.*), Dir. Cameron Crowe, USA, 2001.
- Breaking Bad* (*Id.*), AXN, USA, 2008-2013.
- Mad Men* (*Id.*), AMC, USA, 2007-2015.
- The Sopranos* (*I Soprano*), HBO, USA, 2007-2010.
- Stranger Things* (*Id.*), Netflix, USA, 2016- .

LORENZO MARMO

*Tornando a casa. Desiderio spettatoriale
e dispersione narrativa in Twin Peaks: The Return
di David Lynch*

Nel 2006, David Lynch aveva realizzato un lungometraggio che potremmo definire ultimativo. Con *Inland Empire* (*Inland Empire – L'impero della mente*), il regista aveva radicalizzato la propria ricerca espressiva in direzione di una pressoché completa disarticolazione del discorso narrativo convenzionale. Proseguendo e superando le sperimentazioni decostruttive di *Lost Highway* (*Strade perdute*, 1997) e *Mulholland Drive* (*Id.*, 2001), Lynch arrivava a rompere, come scrive Bellavita (2008: 128-129), i due “patti” che fino a quel momento il suo cinema aveva stipulato con lo spettatore. Innanzitutto il patto della “bella forma”, infranto dalle riprese in digitale a bassa definizione che, a fronte di un alto valore immersivo, producevano immagini volutamente grezze e finanche sciatte. E poi il patto della “comprensione”: inteso non tanto come possibilità concreta di venire a capo della narrazione-enigma (possibilità già preclusa nei film precedenti), quanto piuttosto come dinamica in cui abbia valore centrale la domanda investigativa di uno spettatore attivo e partecipe, che sa che il suo desiderio interpretativo, anche se sarà frustrato, è parte essenziale dell'esperienza a cui lo si

vuole condurre. Il cinema di Lynch può infatti essere accostato a quell'importante tendenza del cinema contemporaneo che va sotto il nome di *Mind-Game Film* (Elsaesser 2009), ma al tempo stesso ne estremizza l'istanza autoriflessiva in una direzione affatto personale. Il *puzzle* cognitivo-sensoriale proposto da film anche molto diversi come *The Others* (Id., Amenabar 2001), *Inception* (Id., Nolan 2010) o *Shutter Island* (Id., Scorsese 2010) è stato proficuamente letto come formazione di compromesso atta a discutere e rinegoziare il rapporto spettatore-schermo e lo statuto delle immagini cinematografiche nel contesto del sistema dei media contemporaneo. Con *Inland Empire*, Lynch portava questo discorso alle sue estreme conseguenze, perché il suo modo di mettere in crisi l'autosufficienza dell'universo diegetico si faceva talmente iperbolico da compromettere decisamente il recupero di un senso sul piano cognitivo-razionale. Se la chiave di tutta l'opera di Lynch è quella dell'oggettivazione di complesse configurazioni psichiche in una forma narrativa e visivo-dinamica (cfr. Bertetto 2006 e 2008), *Inland Empire* radicalizzava il rifiuto di ordinare la molteplicità e l'incoerenza intrinseche al mondo fantasmatico. Negando risolutamente un'elaborazione secondaria che correggesse le incongruenze ai fini di una narrazione controllata, il film costruiva piuttosto un tentativo di immergere lo spettatore in un incontro con l'irrapresentabile e l'ineffabile, con tutto ciò che resiste all'interpretazione e alla parola, con l'orrore del fantasma originario, che si colloca al di là del linguaggio in una dimensione affettiva di pura intensità². Privato anche dell'ultimo appiglio di controllo costituito dal piacere estetico, lo spettatore di *Inland Empire* si trovava scaraventato in una eccessiva prossimità con le immagini, avviluppato in un'esperienza totalizzante (o totalmente respingente)³.

Ora, dopo undici anni, Lynch ci propone nuovamente delle immagini ed una narrazione⁴. E per farlo si rivolge nuovamente

all'universo di *Twin Peaks*, la serie tv (ABC 1990-1991) da cui la sua ricerca sulle modalità esplose della narrazione si era ingenerata. Per poter tornare a raccontare, Lynch deve insomma tornare sul luogo da cui tutto aveva avuto inizio (FIG. 1). Mentre una continuità tematica e stilistica può essere rilevata lungo tutto l'arco della sua opera, nello "scontro con le nuove convenzioni televisive" va individuato, come scrive Carocci, "un punto di non ritorno all'interno della filmografia lynchiana" (2008: 70). La televisione infatti "consente a Lynch di operare una sperimentazione permanente, una costruzione del molteplice che sembra fare eco al modello del rizoma tracciato da Deleuze e Guattari nei suoi principi di connessione, eterogeneità, molteplicità, rottura significativa" (71). Tanto la forma stessa della narrazione episodica quanto le travagliate vicende produttive che a tale narrazione avevano imposto svolte e brusche cesure (le richieste pressanti del network di rivelare l'assassino di Laura Palmer; la decisione di cancellare la serie dopo la seconda stagione) erano infatti stati fattori cruciali nell'orientarsi di Lynch verso forme di narrazione rotta e rifratta (opzione rinnovata con il prequel cinematografico di *Twin Peaks: Fire Walk with Me; Fuoco cammina con me*, Lynch 1992, e poi con gli altri film succitati).

Con la nuova stagione di *Twin Peaks* (Showtime 2017), il regista si reinserisce dunque dopo più di venticinque anni in un panorama, quello della *Quality TV* e della serialità narrativa complessa, che aveva egli stesso contribuito a creare (Thompson 2012). Lynch riallaccia parzialmente le fila di quei patti che aveva rotto al tempo dell'ultimo lungometraggio, e al reinvestimento d'importanza della dimensione della *detection*, del segreto e del mistero è infatti corrisposta un'amplissima cassa di risonanza di interpretazioni online. Ma tale operazione va innanzitutto letta come lavoro autoriflessivo sulla nuova età dell'oro della televisione e sulla sua ricezione all'epoca del web.

L'obiettivo del regista e creatore è quello di meditare ancora una volta in modo del tutto innovativo sulla frammentazione dell'identità postmoderna e sulle corrispettive forme del desiderio spettatoriale nell'epoca della rilocalizzazione transmediale (sul concetto di rilocalizzazione cfr. Casetti 2015).



Fig. 1 – *Twin Peaks* (1990-1991, 2017): i titoli di testa con la fotografia di Laura Palmer, ieri come oggi.

1. Mappe della nostalgia

All'interno di questa riflessione, un ruolo importante è giocato dalla nostalgia. Rispetto alla frenesia di *sequel*, *remake* e *reboot* che caratterizza il *mediascape* contemporaneo, animato in particolare da una pervasiva ossessione per le atmosfere degli anni Ottanta e Novanta⁵, *Twin Peaks: The Return* fa un discorso molto esplicito, abbracciando ed insieme distruggendo l'operazione nostalgia che è alla sua base.

A ben vedere, la nostalgia era già componente importante del *Twin Peaks* originale, ambientato in uno spazio come sospeso tra gli anni Ottanta e gli anni Cinquanta (lo stesso si potrebbe

dire di *Blue Velvet*, *Velluto blu*, 1986). L'immaginario del cinema più innovativo della fase tarda dello *studio system*, in particolare il *noir* e il *family melodrama*, è riferimento essenziale ed oggetto di investimento nostalgico per *Twin Peaks*, che ne attua essenzialmente un discorso di rielaborazione postclassica (sul postclassico cfr. Elsaesser 2010). Le stesse narrazioni degli anni Cinquanta non erano prive di un discorso nostalgico, intrecciato a quello sul carattere perturbante dello spazio domestico. Nostalgia e perturbante sono d'altronde ambedue categorie strutturate su un investimento profondo sulla dimensione della Casa, di uno spazio originario di innocenza e di pienezza: che tale spazio si configuri come un oggetto perduto di cui si sente la mancanza (nostalgia), o viceversa come un ambiente che rivela una spaventosa ambiguità, un angosciante vuoto, alle sue fondamenta (perturbante), in entrambi i casi esso si rivela irrimediabilmente compromesso⁶. La commistione profonda di questi due discorsi messa in luce dal melodramma nero e fiammeggiante degli anni Quaranta/Cinquanta è perciò una genealogia cruciale per comprendere la produzione di Lynch (Mulvey 2013; Nieland 2012): il tema dell'incesto che era al centro della vicenda di Laura Palmer non è in fondo che un'estremizzazione delle problematiche edipiche messe in scena dal cinema classico. Antecedente parimenti importante è anche la migrazione televisiva che queste narrazioni della *Small Town America* affrontarono negli anni Sessanta, facendo la storia della *soap opera*: *Peyton Place*, nella sua doppia incarnazione cinematografica (*I peccatori di Peyton*, Robson 1957) e televisiva (*Id.*, ABC 1964-1969) è il caso più celebre, e l'antenato più diretto di *Twin Peaks* (con cui condivide anche un interprete, ovvero Russ Tamblyn/Dr. Jacoby)⁷. Con la nuova stagione, la spinta nostalgica (in cui si mischiavano omaggio e parodia) verso tale serbatoio iconografico e narrativo si sposta verso la serie stessa, verso le stagioni "originali": la *Twin Peaks* del passato diviene

ora il luogo perduto, la Casa da cui si è esiliati e in cui si vorrebbe tornare.

Non è che la città ed i vecchi personaggi manchino del tutto: il punto è però che Lynch li inserisce all'interno di una mappa molto più vasta. Laddove nella serie originale, *Twin Peaks* era “un mondo chiuso [...] un epicentro assoluto” e “l'allontanarsi di un personaggio dalla cittadina [costituiva] come una caduta in una specie di limbo” (Basso Fossali 2008: 281), la nuova stagione propone invece una geografia dispersa che si articola soprattutto tra il South Dakota e Las Vegas, con folgoranti incursioni a New York (FIG. 2), in New Mexico, e a Odessa, Texas.

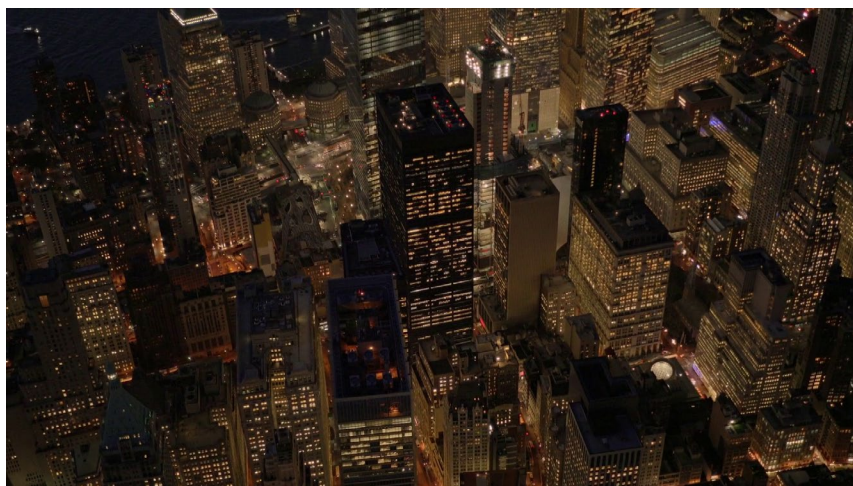


FIG. 2 – Episodio 1: *Twin Peaks* a New York.

Lynch adopera questo ampio tabellone da gioco per articolare col dovuto agio un discorso complesso, che riguarda tutto il territorio degli Stati Uniti e le ferite che gli sono state inflitte, ma ha d'altronde ripercussioni ulteriori. Da una parte non è un caso che la capacità di lettura cartografica sia fortemente connessa nella serie alla saggezza indiana arcaica; dall'altra, nel celebratissimo episodio 8, sorta di risposta in negativo al *Tree of*

Life di Malick (*Id.*, 2011), le forze oscure che seminano il terrore nel New Mexico sembrano originarsi dagli esperimenti nucleari del Trinity Test (Fig. 3). Quella di Lynch si configura allora come indagine sul Male come dimensione che, per quanto anche trans-storica, sembra avere un legame con precise azioni compiute dall'uomo nel corso del Novecento. D'altronde, la sovrapposizione tra la realtà ed il suo supplemento fantasmatico che è la cifra di Lynch non è mai riducibile in Lynch solo al mondo psichico del singolo, ma è anche un modo per riflettere sulle "fratture, le contraddittorietà e gli enigmi del mondo tardo moderno" (Bertetto 2008: 22). E quando "la macchina da presa sembra penetrare la densità della materia e diegetizzare la scissione atomica" (Zucconi 2017) la potenza mozzafiato della visione cosmica lynchiana è anche l'occasione con cui il regista riallaccia appieno la dimensione estetica della propria visione, con una cura per la bellezza delle immagini che ritroviamo anche altrove nella serie, specie nella resa degli spazi del soprannaturale.



FIG. 3 – Episodio 8: New Mexico, 16 luglio 1945.

Vera e propria incarnazione di questo ampliamento delle prospettive è l'introduzione del personaggio di Diane. Nella serie originale, Diane era la segretaria dell'Agente Cooper, destinataria di tutti i suoi messaggi registrati, ma non appariva mai: in effetti, non era ben chiaro se si trattasse di una persona realmente esistente o soltanto d'un espediente atto a dar modo all'agente FBI di commentare ed ordinare gli eventi alla guisa di una voce narrante (cfr. McEnaney 2012). La funzione di Diane era insomma equivalente a quella del dittafono di molti celebri film *noir*: rappresentava di fatto l'idea dell'esterno, di tutto ciò che sta fuori dalla diegesi e la fonda, venendo così a metaforizzare la posizione spettatoriale. Ora invece Diane cessa di essere un artificio retorico e diventa un personaggio in carne ed ossa: non stupisce che ad interpretarla venga chiamata Laura Dern (FIG. 4), scelta già in *Inland Empire* da Lynch come musa totalizzante, come corpo attoriale simbolo della confusione tra le dimensioni intra- ed extra-diegetica. Non esiste più un confine netto di separazione tra interno ed esterno nel nuovo



FIG. 4 – Episodio 7: Laura Dern nei panni di Diane Evans.

Twin Peaks: la messa in scena si espande a macchia d'olio per produrre una vera e propria "opera mondo" (Moretti 1994) e gli spettatori sono ad un certo livello chiamati essi stessi sulla scena a confrontarsi con le proprie aspettative e investimenti.

In questa nuova geografia ampia, a *Twin Peaks* è comunque riservato il ruolo di snodo. Ma un vero ritorno alla cittadina dello Stato di Washington non c'è: il desiderio dei fan di ricongiungersi agli spazi e ai volti familiari di venticinque anni prima può essere esaudito solo in una forma assai parziale. Il titolo è da questo punto di vista assai significativo: anziché essere il ritorno 'di' *Twin Peaks*, la serie è semmai un ritorno 'verso' *Twin Peaks*, tutta la stagione è costruita come un lungo cammino verso Casa, un'odissea in diciotto episodi. Verso la fine della stagione, quasi tutti i piani narrativi sembrano esaurirsi e condurci verso una risoluzione unitaria che abbia luogo nella cittadina in questione, portale verso la dimensione ultraterrena ed epicentro della lotta tra Bene e Male. E nel penultimo episodio il desiderio nostalgico del ritorno trova la propria apoteosi allorché per alcuni minuti veniamo reimmersi nelle immagini del *pilot* del 1990. Ma ogni possibilità di tornare realmente a Casa è bandita, come lo sconcertante episodio finale sta a sancire definitivamente.

Pur affidando a figure un tempo comprimarie ruoli cruciali in momenti di svolta (Andy e Lucy su tutti) Lynch centellina le apparizioni dei vecchi protagonisti, giocando a frustrare le aspettative dei fan. L'emozione di rivedere i volti segnati dal tempo dei personaggi originari è concessa col contagocce, specie nella prima parte della stagione, proprio perché in questo modo lo spettatore possa sentire ancor di più la mancanza di quell'immersione nelle vicende di *Twin Peaks* che un tempo gli era stata concessa⁸. Certo, qualche *happy end* da lungo agognato ci viene regalato, ma, come sottolinea anche Béghin (2017), è proprio riportando sulla scena le facce note, senza però costruire attorno a loro delle *storylines* vere e proprie, che Lynch sovverte il discorso nostalgi-

co canonico su cui si fondano le dinamiche del *fandom*. Il valore riparativo della promessa del ritorno viene così a infrangersi: nel *Return* lynchiano i personaggi originari finiscono per assomigliare più a dei fantasmi del desiderio spettatoriale che abitano la scena e ne fanno il palcoscenico di una potenzialità narrativa che non si concretizza davvero. Estremizzazione di questo discorso è il ritorno/non-ritorno di Audrey Horne (Sherilyn Fenn), crudelmente sospesa in una serie di scene lente, statiche e sconnesse dal resto della trama che rimangono pressoché incomprensibili, in sé stesse e in relazione al resto (FIG. 5). Audrey è come smarrita in una dimensione parallela impossibile da integrare al filo della diegesi, intrappolata nei meandri della trama, senza che sia possibile trovare il bandolo della matassa. Vera operazione iconoclasta, il modo in cui Lynch gestisce i propri vecchi personaggi è lontano dall'essere un semplice esercizio di dispettoso sadismo nei confronti delle aspettative spettatoriali: esso è semmai l'unico modo in cui far percepire fino in fondo il dolore della perdita e l'impossibilità di ricongiungersi a vecchie forme dell'identità.

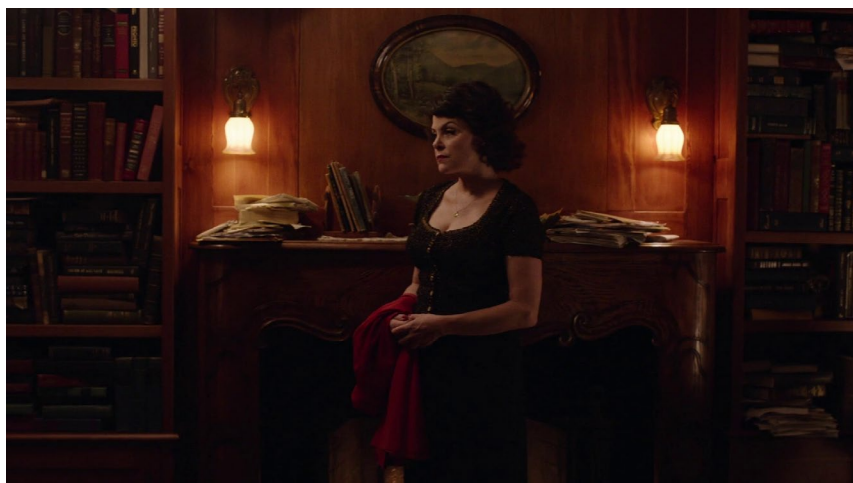


FIG. 5 – Episodio 12: il (non)ritorno di Audrey Horne (Sherilyn Fenn).

L'unico modo onesto, e non grottescamente anacronistico, di riprendere le fila di un sogno che è stato interrotto.

2. *Istanza epica e situazione melodrammatica*

Se quella di Lynch è dunque un'"opera mondo", pure ad essa non corrisponde una concezione della globalità di stampo epico, ma solo il dilagare di un senso di mancanza. L'attesa frustrata degli spettatori è anche e soprattutto attesa di Dale Cooper (Kyle MacLachlan), il detective che avevamo conosciuto e amato, che ha pagato la sua lotta contro il Male con una prigionia di venticinque anni in un mondo ultraterreno. Cooper, almeno nella prima stagione di *Twin Peaks*, era quanto di più vicino all'idea di un eroe assoluto le narrazioni contemporanee abbiano offerto: tramite la sua figura, la serie assurgeva ad una dimensione epica. Egli si ripresenta ora rifratto in due alter ego agli antipodi, un killer mefistofelico, Mr. C, ed un adorabile *idiot savant*, Dougie Jones. La figura di quest'ultimo, oltre ad essere fonte di molte di quelle gag dell'assurdo che sono un'altra cifra autoriale lynchiana (sull'"ironia del banale" come forma specifica del "lynchianismo" cfr. Wallace 1999: 242-244), è anche una splendida immagine della resilienza del Bene di fronte al trauma: sospeso in una percezione ovattata del mondo che può ricordare tanto la senescenza quanto l'infanzia, Dougie è comunque portatore di ordine, giustizia e felicità. L'unica forma possibile di eroismo, nel nuovo *Twin Peaks*, sembra dunque risiedere in una sorta di adesione al Bene sostanzialmente magica, in una lealtà alla parte dei giusti che non dipende da alcuna scelta consapevole. Lo stesso discorso vale infatti per Freddie (Jake Wardle), il giovane inglese dal guantone verde ignaro di ciò che ha intorno ma certo della propria vocazione a distruggere il Male: un personaggio con cui Lynch fa il verso alla mania contemporanea dei film di supereroi e che svolgerà un ruolo cruciale nel prefinale, in una lotta a tutto campo tra

buoni e cattivi che si esplicherà sui toni di un eccesso dalle implicazioni quasi comiche.

Nella nuova stagione si perde perciò pressoché del tutto un discorso sulla tensione al Bene come investimento eroico, come motore per un racconto epico in senso più tradizionale. Al contrario, il *Twin Peaks* originale era certamente un'appassionante narrazione del modo in cui l'oscurità si nasconde dietro la facciata dell'America di provincia, ma dava anche l'idea di una comunità coesa, in cui risiedeva una possibilità di benessere, di bontà e gentilezza, sintetizzata in modo incomparabile dalle torte di ciliegie del *Double R* di Norma: un'insistenza questa sul Bene e sui piaceri semplici della vita, che, lungi dall'essere un discorso di superficie, era sentita da Lynch in modo autentico. Come scriveva giustamente Michel Chion:

Twin Peaks è la prima serie televisiva dove i personaggi interrompono l'azione e le loro discussioni per dichiarare il loro apprezzamento per il profumo dell'aria, per il gusto di un buon caffè o di una fetta di torta di mele, oppure per il piacere divino di fare pipì in un bosco [...] Questa idea di piacere, affatto nuova nel mondo contratto dei serial, ci riporta all'universo del poema epico. Un posto rilevante le viene accordato nell'*Iliade*, e soprattutto nell'*Odissea* (1995: 127-128).

Viceversa, nella nuova stagione, la scena più significativa che ha luogo nel mitico *Double R*, nell'episodio 11, è forse una delle più disturbanti dell'intera serie, e marca lo spazio di *Twin Peaks* nel segno di un disagio e di un malessere completamente privi di controllo. Costruita su un accavallamento multiplo di eventi irrelati, questa scena estremizza l'idea melodrammatica della "situazione". Secondo Pravadelli, si parla di situazione melodrammatica quando ci troviamo di fronte ad una scena "di particolare intensità in cui senza motivazioni narrative vengano a incontrarsi pulsioni e desideri contrastanti che solo casualmente si trovano vicini". Di fatto, nella situazione "la mancanza

della classica motivazione narrativa rende il conflitto, proprio perché immotivato, impossibile da risolvere” (2007: 221).

In questo caso, il contesto di partenza riguarda, non a caso, due dei protagonisti della vecchia serie, Bobby (Dana Ashbrook) e Shelly (Mädchen Amick): pur ormai separati, i due sono seduti al tavolo del *diner* con la figlia Becky (Amanda Seyfried), preoccupati dal comportamento violento che questa ha avuto alla scoperta del tradimento del marito. Si tratta di una delle occasioni in cui entriamo più nel merito delle traiettorie emotive dei vecchi personaggi, e Lynch sembra volerci far partecipare ad esse. Ma proprio allorché la scena sembra proporre qualcosa di simile ad un momento di calore familiare (FIG. 6), questo momento viene interrotto bruscamente dall’arrivo dell’amante gangster di Shelly (Balthazar Getty): non appena lo vede, fuori dalla finestra del locale, la donna gli corre incontro, e la potenza del suo desiderio incontrollato scompagina la struttura della famiglia e della scena (FIG. 7).

A questa prima irruzione di una forza esterna all’interno dello spazio diegetico, fa seguito un altro episodio strutturalmente simile, ma ancor più shockante, allorché un proiettile infrange la vetrata del *Double R*: a sparare è un bambino, impadronitosi della pistola del padre mentre questi guidava. I volti ottusi e insolenti di padre e figlio, sintesi sconcertante di un’irresponsabile fede nella violenza, aprono la scena ad una dimensione finanche politica.

Agli sguardi opachi dei due (FIG. 8) si sovrappone però presto un suono, che inizia ad invadere la scena con prepotenza. Il traffico è bloccato a causa dell’incidente, ma una signora non smette di premere sul clacson, lamentandosi di dover tornare a casa a tutti i costi: il suono incessante e l’irragionevolezza isterica della donna portano la tensione al parossismo, finché l’apparizione, sul sedile del passeggero, di una bambina/zombie che vomita (FIG. 9), fa sprofondare definitivamente la scena in un abisso di panico.





FIGG. 6-9 – Episodio 11: situazione melodrammatica al *Double R*.

Il crescendo di elementi angosciosi, che spostano continuamente la posta patemica della sequenza da un registro all'altro, sfocia in un orrore senza nome, che fa breccia nella narrazione fino a distruggerla. Il racconto delle vite degli abitanti di Twin Peaks deve cedere il posto prima all'energia scatenata del desiderio, poi alla violenza insensata, ed infine al dilagare di un'ansia assoluta. L'organizzazione melodrammatica della materia narrativa palesa qui la propria vicinanza alla logica parallela dell'inconscio: quello della situazione può essere considerato il momento in cui il melodramma giunge più vicino alla messa in scena dei meccanismi di condensazione e spostamento che regolano il mondo onirico. Ma nel melodramma canonico l'affastellarsi di conflitti diversi all'interno della medesima scena, pur non fornendo una risoluzione pacifica del conflitto, ha comunque un valore implicitamente catartico, in quanto garantisce allo spettatore un momento importante di pienezza patemica, di soddisfazione estetica e di risoluzione narrativa. In Lynch invece questa opzione non è più possibile. Piuttosto, la situazione melodrammatica si esacerba fino a condurre la narrazione ad accartocciarsi: non sapremo più nulla del bambino che ha sparato né della donna che suona il clacson, e a serie finita non sarà davvero chiaro nemmeno l'esito delle vicende di Becky, Bobby e Shelly. Non è soltanto la pienezza epica dunque a venire meno, ma anche quella melodrammatica, perché il trauma sovverte del tutto l'ordine del discorso. Dalla dimensione ancora postclassica del *Twin Peaks* originale ci spostiamo così nettamente verso il territorio della disarticolazione postmoderna.

3. *Suoni, nomi, grida*

La tendenza a smontare la continuità narrativa per mezzo di singole scene fortemente immersive è strategia cruciale della messa in scena lynchiana, che lavora nella direzione di una logica dell'affetto che esalti la dimensione sensoriale dell'espe-

rienza spettatoriale. Al tempo stesso la gestione del ritmo da parte del regista non lavora soltanto per picchi di intensità, ma anche tramite un lavoro sulla sospensione e sui tempi morti. L'andamento narrativo della serie è spesso alieno da ogni compiacenza alle tempistiche consuete della narrazione televisiva, e ricorda piuttosto il cinema moderno e quello sperimentale⁹. Ciò risulta particolarmente chiaro nell'ultimo episodio, in cui, con tante linee narrative da risolvere e domande a cui rispondere, Lynch si ostina a 'perdere tempo', con lunghe inquadrature fisse di due personaggi in automobile e silenzi che si protraggono.

Un ruolo particolarmente cruciale è affidato poi alla musica, come sempre in Lynch¹⁰. Le (straordinarie) esibizioni al Roadhouse (cfr. Loss 2017) che chiudono quasi tutte le puntate costituiscono infatti una rielaborazione della convenzione della serialità televisiva contemporanea per cui gli episodi si concludono spesso su un momento lirico-melanconico affidato ad una canzone extradiegetica. Qui, anziché funzionare da spazio riassuntivo delle traiettorie e dello stato d'animo dei personaggi, quello della performance diegetica diventa un luogo 'altro', in cui vige una forma di coinvolgimento spettatoriale diverso, come a voler ricordare agli spettatori il ventaglio di modalità con cui possono essere interpellati. Nella seconda parte della stagione, poi, alle esibizioni al Roadhouse si accompagnano sempre di più scene con personaggi pressoché sconosciuti, che discutono di argomenti che stentiamo a comprendere, fino a farci sorgere il dubbio che forse ci troviamo in verità in una realtà parallela. Sia tramite la musica che per mezzo di questi frammenti narrativi più o meno slegati, il Roadhouse diventa così territorio di confine, spazio di attraversamento tra mondi diversi sia a livello diegetico che metadiegetico.

Episodio 10: Rebekah Del Rio canta No Stars
 <<https://www.youtube.com/watch?v=njloaV9eE7I>>

Tale espansione della narrazione in direzione di una coesistenza di dimensioni diverse giunge poi a compimento nell'episodio finale, in cui ci ritroviamo insieme a Cooper a cercare Laura Palmer in un universo parallelo, in cui la donna abita in Texas e si chiama Carrie Page (Sheryl Lee). Cooper la convince a tornare a Twin Peaks con lui, ma quando i due arrivano a quella che dovrebbe essere la casa dei Palmer, trovano a risiedervi una sconosciuta, Alice Tremond. L'ultimo episodio diventa così un'avventura assurda, che si conclude con la sconcertante presa d'atto dell'insensatezza del viaggio archetipico (l'eroe salva la principessa) di cui Cooper si è sobbarcato (d'altronde, perché riportare la ragazza a casa, se questa casa è stata la prima sede della sua sofferenza terrena?). Anziché luogo di accesso al senso, la Casa melodrammatica è una facciata respingente, una sorta di muro contro cui si scontrano la ricerca dei personaggi e la nostra (FIG. 10). Lynch vuole evidentemente mettere in forma (pseudo)narrativa una metafora del nostro stesso processo gno-seologico: in *Twin Peaks* lo spettatore è costretto a confrontarsi



FIG. 10 – Kyle MacLachlan (Dale Cooper) e Sheryl Lee (Laura Palmer/Carrie Page) sulla soglia di casa Tremond.

col fatto che non esiste alcuna lettura risolutiva interna al mondo finzionale. Per dar conto di quanto si è visto sullo schermo si arriva sempre al punto in cui l'unica opzione è un salto di qualità, un passaggio di mondo, uno spostamento verso un'altra dimensione del discorso¹¹.

Come i fan hanno poi appreso (Ivie 2017), Mary Reber, la donna che interpreta la signora Tremond è la vera, attuale proprietaria della casa. Ma se per un attimo siamo tentati di credere che Lynch voglia dirci che Cooper e Laura/Carrie sono precipitati nel nostro universo, che dalla finzione sono calati nella realtà di noi spettatori, dobbiamo presto ricrederci: i nomi Tremond e Chalfont (la famiglia da cui Alice dice di aver acquistato la casa) sono nomi già uditi in passato nella serie e in *Fuoco cammina con me*, associati alla Loggia Nera e alle forze del Male. Non è dunque al dualismo mondo della finzione-mondo reale (o ad altri dualismi interni al racconto come reale-onirico o reale-soprannaturale) che dobbiamo volgerci per sciogliere l'universo di Lynch. Esso è basato piuttosto sul coagularsi sullo schermo di tutte le dimensioni insieme: la realtà extradiegetica, quella diegetica, l'immaginazione, il sogno, l'allucinazione, ma anche il bagaglio intertestuale della storia del cinema e la suggestione della musica. Iperstimolato e privato di ogni forma di *closure*, lo spettatore di Lynch si trova catturato in questo vasto labirinto, senza che nessuno dei singoli mondi possa garantire da solo il raggiungimento di un significato.

In questo senso, entrambe le dinamiche con cui gli spettatori hanno cercato di reimpadronirsi della serie sono essenziali: tanto il moltiplicarsi di articolati tentativi interpretativi su blog, siti e forum¹²; quanto le modalità più ludiche del *fandom* online, fondate sulla rilocalizzazione icastico-sineddotica delle GIF e dei memi, che si sono naturalmente concentrate soprattutto sulla figura di Dougie (sulla funzione delle GIF nel contesto online contemporaneo cfr. Marmo 2016).

Dougie Jones (Kyle MacLachlan) eroe da GIF

<https://media.giphy.com/media/l378p7PLV4EI4k5MI/giphy.gif>

Alla perdita del centro messa in scena da Lynch corrisponde insomma una serie che richiede ai suoi spettatori livelli di coinvolgimento e di relazione col testo rigorosamente molteplici. Una delle caratteristiche precipue della spettatorialità post-moderna può essere infatti individuata in un'intensificazione del carattere di per sé stratificato dell'esperienza di fruizione: la tendenza a coinvolgere lo spettatore contemporaneamente a livello sia fisico, sia emotivo, sia intellettuale può essere infatti considerata l'equivalente a livello cinematografico e televisivo "di quella frammentazione della soggettività e dell'esperienza di cui si è parlato a proposito della condizione postmoderna" (Pravadelli 2004/2005: 255).

Semmai, sembra dirci Lynch, l'unico elemento che attraversa tutte le dimensioni ed ha una forza potremmo dire assoluta è la paura. Invece che con la musica, l'ultimo episodio si conclude infatti sull'urlo di Laura/Carrie, raggiunta da una voce materna mostruosa proveniente dall'altrove. Se in Lynch il corpo stesso del personaggio è una casa familiare abitata dall'alterità (come dimostrano tutti i doppi che attraversano il suo cinema, fino a questa Laura/Carrie attonita e spaesata), il solo nucleo possibile di identità permanente si colloca nell'espressione fisica basilare del terrore: l'urlo della donna squarcia ancora una volta tutto e spegne le luci della casa della rappresentazione.

NOTE

² Per una interpretazione assai convincente dell'universo di Lynch attraverso le categorie della psicoanalisi lacaniana cfr. Žižek (2011).

³ Per un'analisi più estesa del film cfr. Basso Fossali (2008: 457-562).

⁴ Lynch si è nel frattempo dedicato soprattutto a videoclip e cortometraggi documentari, spesso legati al mondo della musica. Una linea di ricerca, questa, che riveste anch'essa notevole importanza per la discussione di *Twin Peaks The Return*, vista la centralità della musica nell'economia della serie.

⁵ Si pensi ad esempio ai casi, pur diversissimi, di *Will & Grace* (NBC, 1998-2006, 2017-) e di *Stranger Things* (Netflix, 2016-).

⁶ Sul perturbante, oltre naturalmente a Freud (1977), si vedano almeno Vidler (2006, per il rapporto con l'architettura e la nostalgia) e Bellavita (2005, a proposito del cinema).

⁷ Sull'importanza del melodramma non solo come genere ma come vera e propria forma dell'immaginazione, come modalità narrativa ampia che ha avuto importanza cruciale nell'elaborazione dell'equilibrio tra narrazione e attrazione del racconto audiovisivo novecentesco, cfr. almeno Elsaesser (1992), Gledhill (1987), Dagrada (2007) e Pravadelli (2007) per il cinema, ed Elsaesser (1994), Williams (2012) e Mittel (2017: 386-429) per la televisione.

⁸ A questa dimensione melanconica contribuisce anche il fatto che molti interpreti non sono potuti tornare ai propri ruoli perché nel frattempo defunti (David Bowie, Frank Silva) o ritirati (Michael Ontkean), e che altri (Catherine Coulson, Miguel Ferrer, Warren Frost) sono invece morti subito dopo le riprese, prima della messa in onda della serie.

⁹ Secondo Bertetto, "in Lynch confluiscono due percorsi dell'eccesso", di cui egli realizza "una straordinaria sintesi" (2008: 145): da un lato la sperimentazione dell'avanguardia francese, specialmente il surrealismo, e dall'altra il modello del melodramma americano. Sul cinema come vettore di intensità cfr. anche Bertetto (2016).

¹⁰ Sull'importanza della dimensione uditiva nel cinema di Lynch cfr. Dottorini (2004).

¹¹ Questo discorso sull'arrivo ad un livello in cui l'esegesi induttiva tradizionale si trova in stallo e non può che scontrarsi con l'indicibile è sintetizzato al meglio dalla scena della "rosa blu" in *Fuoco cammina con me*, di cui si veda la puntuale analisi di Carocci (2008). Si può dire che tutta la terza stagione di *Twin Peaks* sia un'estesa riflessione sul concetto di "rosa blu".

¹² Voglio ringraziare a questo proposito Marco Caizzi ed Alessio Trerotoli per aver condiviso con me, in forme diverse, utilissime riflessioni sulla serie e sul ventaglio di esperienze spettatoriali che essa mobilita.

BIBLIOGRAFIA

- Basso Fossali, Pierluigi (2008), *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, ETS.
- Béghin, Cyril (2017), "Ce que l'amour fait", *Cahiers du cinéma*, 737: 14-15.
- Bellavita, Andrea (2005), *Schermi perturbanti. Per l'applicazione del concetto di «unheimliche» all'enunciazione filmica*, Milano, Vita & Pensiero.
- (2008), "Inland Empire", *David Lynch*, ed. Paolo Bertetto, Venezia, Marsilio: 127-144.
- Bertetto, Paolo (2006), "L'analisi interpretativa. «Mulholland Drive» e «Une femme mariée»", *Metodologie di analisi del film*, ed. Paolo Bertetto, Roma-Bari, Laterza: 223-276.
- (2008), "Il cinema di David Lynch. L'enigma e l'eccesso", *David Lynch*, ed. Paolo Bertetto, Venezia, Marsilio: 7-28.
- (2016), *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, Milano, Mimesis.
- Carocci, Enrico (2008), "Fuoco cammina con me", *David Lynch*, ed. Paolo Bertetto, Venezia, Marsilio: 70-89.
- Casetti, Francesco (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- Chion, Michel (1992), *David Lynch*, trad. it. di Daniela Giuffrida, Federica Sorba, *David Lynch*, Torino, Lindau, 1995.
- Dagrada, Elena, ed. (2007), *Il melodramma*, Roma, Bulzoni.
- Dottorini, Daniele (2004), *David Lynch: il cinema del sentire*, Recco, Le Mani.
- Elsaesser, Thomas (1972), "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama", trad. it. "Storie di amore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare", *Forme del melodramma*, ed. Alberto Pezzotta, Roma, Bulzoni, 1992: 65-109.
- (1994), "Melodramma e temporalità", *Studi americani. Modi di produzione a Hollywood dalle origini all'era televisiva*, ed. Vito Zagarrio, Venezia, Marsilio: 349-357.

- (2002), “Classical/post-classical narrative (*Die Hard*)”, *Studying Contemporary American Film*, di Thomas Elsaesser; Warren Buckland, trad. it. di Daniela Pedrazzani, “La narrazione classica / post-classica (*Die Hard* – Trappola di cristallo)”, *Teoria e analisi del film americano contemporaneo*, Roma, Bietti, 2010: 43-101.
- (2009), “The Mind-Game Film”, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. Warren Buckland, Oxford, Wiley-Blackwell: 13-41.
- Freud, Sigmund (1919), “Das Unheimliche”, trad. it. a cura di Cesare Luigi Musatti, “Il perturbante”, *Opere*, vol. IX, Torino, Bollati-Boringhieri, 1977: 77-118.
- Gledhill, Christine, ed. (1987), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, London, BFI.
- Innocenti, Veronica; Pescatore, Guglielmo, eds. (2008), *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipo-Libri.
- Ivie, Devon (2017), “How the Laura Palmer House’s Actual Homeowner Ended Up in *Twin Peaks: The Return*’s Final Scene”, *Vulture. Devouring Culture*, <<http://www.vulture.com/2017/09/twin-peaks-laura-palmer-house-real-homeowner-mary-reber.html>> [16/03/2018].
- Loss, Robert (2017), “The Next Hot Music Scene Can Be Found at *Twin Peaks*’ Bang Bang Bar”, *PopMatters*, <<https://www.popmatters.com/the-next-hot-music-scene-twin-peaks-bang-bang-bar-2495379405.html>> [16/03/2018].
- Marmo, Lorenzo (2016), “Looping, Laughing and Longing: The Animated GIF in the Contemporary Online Environment”, *Comunicazioni sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies*, 38/1: 78-86.
- McEnaney, Tom (2012), “DIANE... The Personal Voice Recorder in *Twin Peaks*”, *Sounding Out. Pushing sound studies into the red since 2009*, <<https://soundstudiesblog.com/2012/04/02/diane-the-personal-voice-recorder-in-twin-peaks/>> [16/03/2018].

- Mittel, Jason (2015), *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, trad. it. a cura di Fabio Guarnaccia, Luca Barra, *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Roma, Minimum Fax, 2017.
- Moretti, Franco (1994), *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- Mulvey, Laura (1996), "Netherworlds and the Unconscious: Oedipus and *Blue Velvet*", trad. it. a cura di Veronica Pravadelli, "Mondi sotterranei e inconscio: Edipo e *Velluto blu*", *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni, 2013: 57-79.
- Nieland, Justus (2012), "Melodrama's Crypt: *Twin Peaks: Fire Walk with Me*", *David Lynch*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press: 79-93.
- Pescatore, Guglielmo, ed. (2018), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Roma, Carocci.
- Pravadelli, Veronica (2004/2005), "Postmoderno e nuova spettatorialità", *Bianco & Nero. Rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia*, 550/551: 247-257.
- (2007), "Eccesso, spettacolo, sensazione. Il *family melodrama* degli anni cinquanta", *La grande Hollywood. Stili di vita e stili di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio: 195-229.
- Thompson, Kristin (2003), "The Strange Cases of David Lynch", *Storytelling in Film and Television*, trad. it. di Silvia Vacirca, "Lo strano caso di David Lynch", *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012: 109-140.
- Vidler, Anthony (1992), *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, trad. it. di Barbara Del Mercato, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006.
- Wallace, David Foster (1997), "David Lynch Keeps His Head" (1995), *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, trad. it. a cura di Vincenzo Ostuni, Christian Raimo e Martina Testa, "David Lynch non perde la testa", *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Roma, Minimum Fax, 1999: 220-317.

Williams, Linda (2012), "Mega-Melodrama! Vertical and Horizontal Suspensions of the "Classical", *Modern Drama*, 55/4: 523-543.

Žižek, Slavoj (2000), *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, trad. it. a cura di Damiano Cantone, *Lynch: il ridicolo sublime*, Milano, Mimesis, 2011.

Zucconi, Francesco (2017), "Sordità di David Lynch", *Fata Morgana Web*, <<http://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2017/07/30/sordita-di-david-lynch-twin-peaks/>> [20/03/2018].

FILM E SERIE TELEVISIVE CITATI

Blue Velvet (Velluto blu), Dir. David Lynch, USA, 1986.

Inception (Id.), Dir. Christopher Nolan, USA, 2010.

Inland Empire (Inland Empire – L'impero della mente), Dir. David Lynch, USA, 2006.

Lost Highway (Strade perdute, 1997), Dir. David Lynch, USA, 1997.

Mulholland Drive (Id.), Dir. David Lynch, USA, 2001.

The Others (Id.), Dir. Alejandro Amenabar, Spagna-USA-Francia-Italia, 2001.

Peyton Place (I peccatori di Peyton), Dir. Mark Robson, USA, 1957.

Shutter Island (Id.), Dir. Martin Scorsese, USA, 2010.

The Tree of Life (Id.), Dir. Terrence Malick, USA, 2011.

Twin Peaks: Fire Walk with Me (Fuoco cammina con me), Dir. David Lynch, USA, 1992.

Peyton Place (Id.), ABC, USA, 1964-1969.

Stranger Things, Netflix, USA, 2016-.

Twin Peaks (I segreti di Twin Peaks), ABC, USA, 1990-1991.

Twin Peaks: The Return (Id.), Showtime, USA, 2017.

Will & Grace, NBC, USA, 1998-2006, 2017-.

DISCUSSIONI

a cura di
Iacopo Leoni e Gennaro Schiano

ANTONIO GARGANO — FRANCESCO FIORENTINO — PAOLO AMALFITANO

*Francesco Orlando, Il soprannaturale letterario.
Storia, logica e forme, a cura di Stefano Brugnolo,
Luciano Pellegrini, Valentina Sturli*

~ Antonio Gargano ~

1. Manca un anno perché si compia un quarto di secolo esatto da quando in questa stessa Aula Magna, in presenza dell'autore, Alfonso Berardinelli e Marcello Pagnini, coordinati da Alberto Varvaro, presentarono il capolavoro di Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, che aveva visto la luce l'anno prima per i tipi della casa editrice Einaudi. Allora, il pomeriggio del 18 marzo 1994, come oggi, la presentazione di un libro di Orlando fu realizzata grazie alla collaborazione dell'Associazione Sigismondo Malatesta e l'Università degli

Studi Federico II, istituzioni alle quali Orlando fu in vari modi e in differenti epoche legato da un vincolo che resiste all'azione offensiva del tempo. La migliore e più tangibile testimonianza di questo legame che si vorrebbe imperituro è rappresentata dalle *Sei lezioni per Francesco Orlando* che, organizzate dalle due menzionate istituzioni, si svolsero a Napoli, nella sede della Biblioteca di Ricerca di Area Umanistica, in sei giornate, dal 3 marzo al 7 aprile 2011. I contributi, presentati da 18 allievi, amici e colleghi di Orlando, furono poi raccolti in un

volume, il quale – come recita la premessa – “è una monografia sull’opera critica di Francesco Orlando in cui si presentano e si discutono tutti i suoi contributi più importanti di teoria letteraria e d’interpretazione testuale” (Amalfitano, Gargano 2014: 15).

Gli organizzatori di quei sei incontri pensarono di dedicare la sesta lezione alle ricerche incompiute, intitolandola “L’eredità critica e gli scritti inediti di Francesco Orlando”. Nell’introdurre l’incontro di quella sesta e ultima giornata, Francesco de Cristofaro affermò che “l’Orlando inedito è in realtà un pianeta sterminato e paradossale” (202) e, nel concludere la sua introduzione, egli alluse al “lascito intellettuale” di Francesco Orlando come professore e alle “tracce che tale attività lascia nella memoria degli allievi”. De Cristofaro aggiungeva: “proprio nel rispetto di questa pratica appassionata e generosa, e nella speranza di trattenere qualcosa della semina quotidiana del suo magistero, abbiamo pensato, per l’ultima giornata, a un incontro fatto non di ‘lezioni’, bensì di ‘ricordi di lezioni’. Ma la nostalgia che sentiremo sarà soprattutto nostalgia del futuro” (207-208). Col ricorso a

quest’ultima espressione, “nostalgia del futuro”, solo apparentemente paradossale, chi ebbe il compito d’introdurre la giornata alludeva a un sentimento assai complesso: non solo – e non tanto – lo stato d’animo corrispondente al rimpianto malinconico di quanto è trascorso e irrimediabilmente perduto; piuttosto, uno stato d’animo segnato, sì, da struggente malinconia, ma unita a una manifestazione di collera muta per un passato, oltremodo fecondo di promesse crudelmente inadempite: quanto più bello e prodigo sarebbe stato il nostro futuro, se avessimo avuto la concreta possibilità di immergerci nelle pagine dei libri non ancora scritti di Orlando, ma che si lasciavano scorgere e distinguere nei discorsi critici rimasti nell’oralità, a cominciare dalle sue insuperabili lezioni; nelle conferenze o presentazioni di libri; o anche nei sintetici scritti nei quali annunciava e presentava le ricerche in atto, ma che di provvisorio avevano ben poco, dal momento che la singola ricerca era già contenuta nella sua interezza in questi scritti, per così dire, annunciatori; nunzii di future delizie della mente per noi lettori. Questo

sentimento di “nostalgia del futuro”, in quel pomeriggio del 7 aprile 2011, si concretizzò ancor più in tutti noi – se mai ce ne fosse stato bisogno –, quando ascoltammo le relazioni dei quattro allievi e amici di Francesco Orlando, ai quali era stata affidata l’esposizione sulle ricerche che il settantasettenne Maestro aveva in cantiere, concepite e realizzate a differenti stadi di avanzamento.

2. Affacciamoci per un momento sulla sesta lezione del ciclo di sette anni fa. Avremo una vaga nozione di quel “pianeta sterminato e paradossale” formato dalle ricerche inedite di Francesco Orlando, che costituiscono il suo lascito intellettuale non meno delle ricerche compiute a cui dette forma definitiva in vita.

Apprendiamo che Francesco dedicò uno dei semestri del suo ultimo corso universitario, nientemeno che alle *Figure dell’invenzione*: “un tipo di figura – ci spiegava Gianni Iotti nel suo contributo – che non coincide con le figure convenzionalmente intese, e che si manifesta piuttosto in conglomerati semantici complessi analizzabili a vari livelli” (275). È facile com-

prendere che si tratta di una ricerca da far tremare i polsi di qualsiasi studioso di letteratura, e di qualunque levatura egli sia. La ricerca rispondeva alla necessità di mettere a punto una definizione estremamente allargata, dal momento che con essa Orlando si era posto il problema di una ridefinizione della figuratività che andasse ben oltre i limiti entro cui la retorica antica aveva concepito le figure del discorso. Si trattava, cioè, di una coestensione della figuratività ai vari livelli dell’articolazione del discorso, sino a comprendere il piano tematico o dell’*inventio*, che è la sede del rapporto letteratura-mondo: “il concetto di figuratività dell’*inventio* – sono parole tratte dagli appunti del corso – contiene teoricamente una certezza di *alterazione*, una minaccia di *deformazione*, una promessa di *trasfigurazione*, nella rappresentazione del mondo” (277).

Di vastità non minore è l’altra ricerca, né meno fondativa della riflessione teorico-letteraria di Orlando, secondo la quale la letteratura è un linguaggio figurale, e ha qualcosa a che spartire con il linguaggio dell’inconscio. Nelle parole di Piero Toffano, che ne discusse, si trattava del

“programma consistente nel cercare di capire in che cosa le figure retoriche diciamo tradizionali (quelle di Quintiliano) sono tributarie del linguaggio dell’inconscio” (264): un programma che – a detta dello stesso Toffano – “è rimasto in larga misura inevaso, e ciò [...] ha contribuito a rendere meno efficace l’impatto della riflessione teorica di orlando sulla correnti prassi dell’analisi letteraria” (264).

A questi due vasti programmi di ricerca, che vertono sul concetto generale di “figuralità” e sul rapporto che questa intrattiene con l’inconscio, a sua volta ridefinito in termini matteblanchiani di logica o antilogica simmetrica, si accompagnavano due altre ricerche che affrontano figure concrete, le quali possono essere definite tali grazie all’“estensione neoretoria del concetto di figura”, e cioè “forme del contenuto”, con mutuaione dell’espressione del linguista Louis Hjelmslev. Si tratta questa volta dell’impresa intellettuale rimasta prematuramente incompiuta, che toccò a Sergio Zatti di illustrare e ricostruire, sul “marito tradito”, un tema antropologico di lunghissima diacronia. Col titolo di

Uno scandalo cristiano: il marito tradito, appare l’esito più compiuto della ricerca nello scritto che troviamo ad apertura del volume malatestiano, *L’adulterio nel romanzo* del 2015, dove sono riunite le relazioni del Colloquio tenutosi a Santarcangelo nel 2008 (Villari 2015). Nel suo intervento, Zatti mise ben in luce come nella ricerca in questione Orlando trae “il massimo profitto dai presupposti culturali del suo metodo, incrociando la lezione di Auerbach in chiave di storiografia letteraria con la lezione teorica di Freud” (213), e come – in questa come in tutte le sue ricerche – “la prospettiva orlandiana si allarga a fare grande storia della cultura mentre il critico rilegge in chiave edipica e cristiana la storia della letteratura” (228), anche a partire dalla “relazione sconcertante, destabilizzante” (225) che Orlando istituisce tra il mistero sacro della Trinità con il mistero profano delle corna.

È probabile – o, almeno, possibile – che, nelle intenzioni di Orlando, la ricerca sul “marito tradito” fosse destinata a vedere presto la luce in un volume dalle dimensioni contenute; nulla di paragonabile, insomma, a quello imponente sugli

Oggetti desueti. Conservo viva memoria delle parole di Francesco che mi riferivano di tale intenzione, dal momento che esse furono pronunciate nel corso della serata conclusiva del Colloquio malatestiano sui “Modi di ridere”, nell’ultima conversazione che ebbi con lui, la sera del 29 maggio 2010.

Con il testo preparato per il volume malatestiano su *L’adulterio nel romanzo*, non era la prima volta che Orlando anticipava, in forma sintetica, una ricerca destinata a essere pubblicata come libro. La cosa straordinaria è che in lui l’anticipazione non risultava mai una prima approssimazione all’argomento di studio, ma, in realtà, presentava già la ricerca nella sua completezza, anche se in forma estremamente sintetica. Come per la ricerca sul “marito tradito”, era già successo nel 1979, col saggio *Retorica dell’Illuminismo e negazione freudiana* (Orlando 1982), nel volume collettaneo, *Crisi della ragione* (Gargani 1979: 127-46), che anticipava il libro pubblicato da Orlando tre anni dopo, nell’82, col titolo *Illuminismo e retorica freudiana*. Succederà di nuovo con la ricerca che è alla base del libro postumo che pre-

sentiamo, un’anticipazione del quale – sempre in forma sistematica – è fornita dal saggio sull’argomento, che vide la luce nel 2001, nel primo dei cinque volumi einaudiani dedicati a *Il romanzo* (Orlando 2001).

Nell’ultima delle sei lezioni per Francesco Orlando, l’inedita – o parzialmente edita – ricerca sul soprannaturale fu illustrata da Stefano Brugnolo, il quale non si limitò a ricostruire il progetto di ricerca orlandiano che gli era stato affidato, come avvenuto negli altri tre casi citati; e ciò, forse, anche perché gli ascoltatori potevano accedere alla ricerca per il tramite del menzionato saggio pubblicato nel volume di Moretti. Molto opportunamente Stefano Brugnolo, prima di concentrarsi sul progetto relativo alla letteratura del soprannaturale, dedicò ampio spazio alla proposta teorica orlandiana, cosicché, nel suo intervento, la ricerca sul soprannaturale letterario risulta illuminata e contestualizzata in quella complessa costruzione costituita dal metodo e dalla teoria di Francesco Orlando.

Naturalmente, non è il caso di indugiare su tale ricostruzione in rapporto allo studio del soprannaturale in lettera-

tura, perché spetterà a Paolo Amalfitano e Franco Fiorentino presentare il libro postumo di Francesco: una di quelle stelle che formavano la sterminata costellazione di ricerche in atto, e che furono bruscamente spente nel giugno del 2010.

3. Prima di passare definitivamente la parola ai relatori, vorrei alludere brevemente a un paio di questioni che si collocano ai margini o sulla soglia del libro, sul quale sarà dato a Franco Fiorentino e Paolo Amalfitano intervenire puntualmente.

La prima di queste questioni riguarda il passaggio dai materiali inediti, sui quali hanno operato i tre curatori (Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli) e il libro che, grazie alle loro cure, noi abbiamo la fortuna di avere tra le mani. In tal senso, è fondamentale l'*Introduzione* che i curatori hanno scritto a sei mani. Leggenda, vi troviamo molti elementi essenziali all'intelligenza del libro: la sua collocazione nella produzione di Francesco Orlando posteriore a primi anni Ottanta, con l'inizio cioè di una "fase di approfondimento delle sue proposte teoriche, [nel corso della quale] da francesi-

sta passa infine alle letterature comparate" (XIII); la struttura del libro; l'alternanza di teoria e analisi dei testi; la volontà di astrarre e classificare; la messa a punto concettuale dei due principi su cui si regge l'originalità del libro: la dialettica fra *critica* razionale e *credito* concesso ai fenomeni prodigiosi, da un lato, e, d'altro lato, il ruolo delle regole, grazie alle quali il soprannaturale si ritaglia un'esistenza dentro un contesto di normalità. Sono solo alcuni degli elementi sui quali i curatori si soffermano fornendo preziosi chiarimenti sul metodo e sulla teoria di Francesco Orlando. Tuttavia, qui vorrei solo accennare alla genesi del libro: è l'*incipit* dell'*Introduzione*

Si tratta di un'indagine condotta sull'arco di un ventennio, la cui genesi risale agli anni Ottanta e che, come tutte le ricerche dello studioso, è nata e si è sviluppata nelle aule universitarie. È in classe che a partire dal 1984 egli mette alla prova le sue ipotesi arricchendo di corso in corso il campionario (XIII).

Saltiamo mezza pagina e continuiamo a leggere:

Orlando tarda a redigere il libro e bisogna aspettare la fine degli

anni Novanta perché si decida a consegnare a Franco Moretti una prima formulazione della ricerca. Il saggio einaudiano non è tuttavia l'anteprima di un libro pronto. Orlando continua infatti nei corsi pisani degli ultimi anni ad affrontare il tema, a leggere nuovi testi e a precisare le categorie. Il testo che presentiamo al pubblico non è dunque stato redatto dall'autore nella sua forma definitiva: esso è tratto dai suoi corsi universitari, e in particolare dall'ultimo della sua carriera, quello della primavera 2006, di cui abbiamo le sbobinature complete, oltre a una serie di scalette e appunti dettagliati. Al corso del 2006 abbiamo poi integrato altre analisi testuali contenute in un corso anteriore, anch'esso registrato, risalente alla primavera 2005 (XIV).

Siamo su un altro pianeta, rispetto a quello attuale, per quel che riguarda la concezione della ricerca, il magistero universitario, il rapporto tra ricerca e didattica: una perdita così radicale da non lasciare spazio, in noi superstiti, neppure al sentimento di "nostalgia del futuro", tanto è il deserto che è stato fatto rispetto alla passata concezione dell'impegno di studio e d'insegnamento. E poiché i curatori, nella stessa pagina

che ho appena letto, forniscono sintetiche informazioni sul lavoro che hanno compiuto sui materiali inediti "per arrivare al libro nella sua forma attuale", un aspetto non minore dell'operazione che è stata realizzata riguarda le specifiche caratteristiche che definiscono due veri e propri generi del discorso: il corso universitario e il saggio critico che raggiunge le dimensioni della monografia. Oltre che dalla ricca *Introduzione* dei tre curatori e dalla finale e aggiornate bibliografia sul tema del soprannaturale in letteratura, curata da Valentina Sturli, il paratesto del libro postumo di Orlando è formato da una breve *Prefazione* di Thomas Pavel, ricca di pertinenti osservazioni, tra le quali una di carattere generale, ad apertura dello scritto:

Negli studi di Orlando, grazie a una sorta di equilibrio interiore che egli sapeva mantenere anche nelle generalizzazioni teoriche, la nostalgia del passato e la fede nel progresso vanno di pari passo, sostenendosi sia su una versione "aperta" della psicoanalisi freudiana – la quale riesce a rendere conto della complicità umana con le finzioni meno plausibili – sia su una fiducia incrollabile nei Lumi e nel progresso storico delle co-

noscenze e dei rapporti sociali (VII).

Ne va, peraltro, della stessa concezione della letteratura, nonché della pratica degli studi letterari che caratterizzano la produzione orlandiana, dalle forti e importanti conseguente storiche e antropologiche, come pure si desume dal paragrafo centrale dell'*Introduzione* dei curatori, dove si legge:

per Francesco Orlando la letteratura in generale tend[e] a funzionare come negativo fotografico della civiltà, intendendo quest'ultima come dispositivo di progressiva razionalizzazione del mondo. In questo senso, anche il soprannaturale letterario andrebbe concepito come testimonianza di una protesta incessante della specie umana contro il principio di realtà e l'obbligo di pensare logicamente; se una razionalità portata alle sue estreme conseguenze ammette l'esistenza soltanto di quel che è percepibile, attestato e visibile, l'essere umano – spinto dai suoi desideri e bisogni – accetta solo in parte questa costrizione, e proprio attraverso l'arte esprime la sua resistenza all'adattamento (XVII-XVIII).

Si tratta di un partito preso che molto ha a che vedere con quella “versione ‘aperta’ della

psicoanalisi freudiana” e con quella “fiducia incrollabile nei Lumi e nel progresso storico delle conoscenze e dei rapporti sociali”, di cui scriveva Pavel nella *Prefazione*.

Mi affretto a concludere per consentire ai relatori di entrare nel merito del libro che presentiamo. Lo faccio con un'ultima annotazione, alla quale mi costerebbe davvero molto di dover rinunciare.

All'inizio di questa mia chiacchierata, ho ricordato la presentazione che si tenne in questa stessa aula del capolavoro di Orlando, e ho menzionato che gli interventi furono allora coordinati da Alberto Varvaro, grandissimo amico di Francesco Orlando – com'è noto –, e grandissimo Maestro dell'allora Facoltà di Lettere e Filosofia, convertita ora in Dipartimento di Studi Umanistici. Vorrei rammentare che, quando nell'anno accademico 2005-2006 a Pisa, Francesco Orlando tenne l'ultimo corso della sua carriera sul “soprannaturale”, Alberto Varvaro teneva l'ultimo corso della sua carriera – entrambi erano difatti nati nel 1934 – sul “fantastico”, dedicandolo a “L'irruzione del fantastico nella letteratura francese del secolo XII”.

Ebbene, il testo che il prof. Varvaro preparò per gli studenti ha visto la luce anch'esso come libro postumo, pubblicato, a cura di due suoi allievi appena otto mesi prima di quello del suo grande amico (Varvaro 2016). Un raffronto tra i due libri su alcune questioni sarebbe assai utile e, pertanto, auspicabile. Ci si imbatterebbe in sorprendenti coincidenze e radicali divaricazioni, su entrambe le quali – anche a voler solo alludere – toglierei troppo spazio agli interventi dei relatori. Concludo, pertanto, con l'espressione di un dubbio.

Non so se i miei due Maestri, data la loro antica amicizia e i loro frequenti rapporti, avessero mai parlato del comune interesse per il “fantastico” o il “soprannaturale” in letteratura, specie in coincidenza della

preparazione dei loro due ultimi corsi d'insegnamento; né io ho mai avuto l'occasione di chiederlo a uno dei due. Anche quest'occasione perduta è parte – se mi è concesso dirlo – della mia personale “nostalgia del futuro”. Un sentimento, uno stato d'animo, una struggente malinconia, una rabbia feroce contro le crudeli leggi della natura, che però, grazie all'impegno e alla dedizione di fedeli e intelligenti allievi, oggi si stempera, almeno in parte, avendo la possibilità di immergersi nelle pagine miracolosamente sottratte all'abbandono o all'oblio, e poter così, in esse, vivere la non illusoria suggestione di ascoltare ancora la viva voce di Maestri, i quali hanno reso la nostra vita degna di essere vissuta nell'amore per la letteratura e il suo forte potere conoscitivo della realtà.

~ Francesco Fiorentino ~

Vorrei premettere una precisazione: questo libro postumo non è l'occasione per commemorare Francesco Orlando e compiangere il fatto – peraltro falso – che, come ha scritto Cordelli,

“la sua lezione sia ormai solo un ricordo” (2017: 18). Tutto ciò non avrebbe davvero interessato Francesco: la sua ambizione, che una cultura provinciale come quella italiana e le mode

hanno frustrato, è sempre stata quella di essere discusso. E penso che questo nostro incontro napoletano a questo debba servire.

Il nuovo saggio postumo di Francesco Orlando, che ora possiamo leggere grazie al lavoro dei suoi curatori, risponde a un proposito altrettanto temerario quanto quello che muove il suo capolavoro critico *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, col quale per altro condivide anche la disposizione espositiva. Pur non potendo avere altrettanta completezza di documentazione e raffinatezza di scrittura, gli è pari per rigore di metodo, vastità e rilievo dell'argomento.

L'argomento: a partire da Caillois e Todorov da oltre cinquant'anni gli studi letterari si sono concentrati – e, ahimè, esauriti – nella definizione e nell'analisi del cosiddetto *fantastique*. Quel fenomeno letterario – tipicamente ottocentesco-postilluministico – che impone al suo lettore una "esitazione" tra credere o non credere a un fenomeno soprannaturale. Orlando considera invece la presenza letteraria di tali fenomeni in una prospettiva inedita, molto più vasta, che

finisce per ridimensionare il territorio letterario del fantastico a provincia, complessivamente esigua, di un dominio immensamente più ampio, quello del "soprannaturale" appunto. Un territorio che si estende dagli dèi dei poemi omerici fino alla Biblioteca di Borges e oltre, passando per la *Divina Commedia*, *Amleto*, *Don Chisciotte*, *La Gerusalemme Liberata*, *Il maestro e Margherita*...

Naturalmente il soprannaturale non è un argomento soltanto – e forse neppure prevalentemente – letterario. Esso sconfina nel sacro, ha a che fare con la religione, le tradizioni popolari, il rito, la fede. Orlando esclude queste altre prospettive, anche se poi nei fatti ne tiene conto.

Il metodo: come nel caso degli "oggetti desueti", il punto di partenza è l'osservazione di una costante di lunghissima durata, la rappresentazione del soprannaturale, che in ogni caso pur nella sua eccezionalità si presenta in letteratura, secondo Orlando, sempre sottoposto a regole. L'irruzione del prodigioso sia esso religioso o magico non può invadere per intero né del tutto arbitrariamente il tessuto di un testo. Prima regola della sua apparizione è infatti

la localizzazione. Il soprannaturale per rivelarsi predilige certi spazi (ad esempio, il bosco) certe ore (la mezzanotte) e si presenta circoscritto entro dei limiti (nella *Commedia* i diavoli non possono attraversare i confini tra una bolgia e l'altra...). Alcune di queste regole hanno una valenza religiosa e culturale pregnante: come quella che impedisce ne *El mágico prodigioso* di Calderón (1637) al diavolo, che pure può muovere montagne, di piegare la volontà di Giustina al piacere di Cipriano con cui ha stretto un patto. La regola del soprannaturale in questo caso coincide con un principio teologico in quel momento assai dibattuto, quello del libero arbitrio.

Questa materia soprannaturale dal punto di vista letterario è trattata diversamente a seconda che prevalga – nella funzione destinatario/destinatore – la critica o il credito. L'alternativa – questo è un punto metodologico decisivo – non è un'alternativa secca, bensì si articola di fatto quantitativamente: con più o meno critica, con più o meno credito. Si può probabilmente dire che in nessun testo un'attitudine escluda completamente l'altra. Anche in testi

di epoche nelle quali la fiducia nel soprannaturale e nel religioso non era stata ancora messa in discussione? Alle obiezioni storicizzanti che mettono in guardia dal proiettare su epoche lontane visioni attuali (o comunque posteriori), Orlando risponde appellandosi alla concezione freudiana per cui in una cultura (come in una persona) possono convivere modi di pensare diversi: la religiosità della cultura medioevale non esclude che nella pratica di vita si affermassero modi di pensare razionali, ispirati al buon senso (2017: 20). Come di converso, nella irriverente critica di un Voltaire al soprannaturale, assieme orientale e giudaico-cristiano, si può percepire anche la fascinazione tipicamente settecentesca per il meraviglioso. Insomma la religione come l'ideologia non dominano mai incontrastate. Questa maniera di concepire le opposizioni come passibili di essere sempre ricomposte in una "formazione di compromesso" – e dunque di concepire l'operazione critica eminentemente come un calcolo quantitativo tra due istanze in tensione tra loro – costituisce il cardine del pensiero critico di Orlando, forse il suo maggior

contributo non solo alla critica letteraria, ma più in generale all'epistemologia.

Sulla base dei diversi rapporti che intrattengono critica e credito all'interno dei testi, Orlando elabora una casistica. Dal più alto quoziente di credito attribuito al soprannaturale, "il soprannaturale di tradizione", al più alto grado di critica, "il soprannaturale di derisione", si contano 6 categorie. Nella determinazione di queste categorie, essenziale si rivela la prospettiva storica (lo strutturalismo di Orlando si compone sempre con una impostazione storicista). La critica avanza e il credito deperisce con la secolarizzazione e lo sviluppo di un pensiero laico e scientifico: prima con la svolta rinascimentale si afferma un "soprannaturale d'indulgenza" con l'ironia di Boiardo o ancor più di Ariosto, poi in epoca illuminista Voltaire deride il soprannaturale, pur subendone ambigualmente il fascino, secondo la tesi già avanzata da Orlando in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. A partire da quella svolta storica decisiva – già analizzata negli *Oggetti desueti* – che si colloca tra la fine dell'*ancien régime* e alle soglie della modernità bor-

ghese anche il soprannaturale letterario subisce una vigorosa riabilitazione e soprattutto un profondo mutamento.

Il fantastico – che Orlando chiama "soprannaturale d'ignoranza" (nel senso che *non si sa*) – è soltanto una di queste nuove categorie "post-illuministe" e per di più si spezza in due. In una, l'incertezza riguarda *se* il soprannaturale si è davvero verificato oppure è il frutto di una mente alterata: è il caso di *Memorie private e confessioni di un peccatore eletto* (1824) di Hogg o dei *Misteri di Udolfo* di Radcliffe. Nell'altra, l'incertezza verte *sul che cosa*: gli esempi addotti sono *Il cavaliere dal cavallo bianco* di Storm e *Il giro di vite* di James. In quest'ultimo caso ad esempio, l'inquietudine provocata dall'irruzione del soprannaturale (i fantasmi di Peter Quint e della precedente governante) è provocata, ancor più che dal dubbio sulla loro apparizione, dalla misteriosa relazione che intrattengono coi due bambini da loro corrotti. L'inquietante risiede là. (Come è stato notato dai curatori e da Gianluigi Simonetti nella sua bella recensione – *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XX, 2, 2017 – quest'ultimo libro di Orlando è dissemi-

nato di straordinarie analisi di testi: a differenza di Simonetti, io trovo tuttavia quest'esercizio analitico comunque sempre funzionale all'astrazione delle classificazioni).

Oltre al soprannaturale d'ignoranza Orlando individua altre due categorie specificamente moderne: il "soprannaturale di trasposizione" e "il soprannaturale d'imposizione". Queste due proposte costituiscono uno dei contributi più originali della sua ricerca.

Il "soprannaturale di trasposizione" è riscontrabile in alcune (non tante) opere, prevalentemente ottocentesche, nelle quali figure soprannaturali che provengono dalla tradizione sono riprese e caricate di nuovi significati. Il primo esempio addotto è il Mefistofele del *Faust* di Goethe. Un personaggio che recita versi come "Quel che hai ereditato dai tuoi padri/conquistalo per possederlo"; che intende fermare l'istante: marca una rottura ormai insanabile con la tradizione. "Per Faust infatti conta solo fare, agire e trasformare il mondo *ora*.". È il degno contemporaneo della Rivoluzione francese e "del grandioso cambiamento del mondo che in parte era in atto e in parte

doveva ancora avvenire" (2017: 60). Orlando si chiede il perché del ricorso da parte di Goethe a una figura soprannaturale:

Ma perché mai per parlare dell'accelerazione dei ritmi del progresso Goethe compie questa operazione, recuperando una leggenda con tanto di soprannaturale demoniaco? Avrebbe infatti potuto rappresentare in maniera più diretta quei contenuti. Il punto decisivo è proprio che il soprannaturale gli permette di esprimere qualcosa che altrimenti non avrebbe potuto esprimere, qualcosa sentito come misterioso. [...] Mentre Balzac intende spiegare tutto, Goethe per rendere l'enigma della realtà storica recupera e ridà vita a un certo codice e a una tradizione millenaria del soprannaturale (2017: 112-13).

Allo stesso modo nel, da Orlando amatissimo, *Anello del Nibelungo*, il ricorso alle saghe nordiche e alla magia permette a Wagner di "rappresentare in maniera del tutto diversa e più incisiva certe nuove realtà sociali del suo tempo, conferendo loro la forza espressiva di un terribile prodigio" (2017: 114).

Davanti alle grandi trasformazioni del mondo, che nell'Ottocento sconvolgono i

paradigmi conoscitivi, il ricorso a miti e figure del soprannaturale consentono di rappresentare interrogativi e inquietudini spesso non ancora sistematizzate. È una maniera di sublimare esteticamente il presente attribuendogli le forme gigantesche del meraviglioso e del mito.

“Il soprannaturale d’imposizione” costituisce invece un fenomeno tipicamente novecentesco. L’esempio principe addotto da Orlando – essendo l’altro, *Il maestro e Margherita* meno perspicuo per le sue contaminazioni soprattutto col “soprannaturale di trasposizione” – è *La Metamorfosi* di Kafka con il suo folgorante inizio: “Quando Gregor Samsa si svegliò una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme scarafaggio”. Commenta Orlando: “L’inizio è un pugno sul tavolo” (2017: 80). È appunto un’imposizione. Non ci sono spiegazioni di questa trasformazione, però a partire da essa il racconto s’incammina con coerente naturalezza. Nessuno sembra meravigliarsi più di tanto di questa prodigiosa metamorfosi. Le osservazioni di Orlando su questo punto coincidono con quanto Henry Michaux sostenne a proposito

delle particolarità del discorso onirico: “Semblable à quantité d’autres rêveurs de nuit, en rêve je ne proteste pas, m’habituant à l’instant à la situation, si impossible qu’elle soit, sans la rejeter, sans m’en évader” (2004: 448). E ancora: “Un prodige à quoi j’assiste en rêve a un caractère et un aspect si ordinaire et courant et banal, que je dois me forcer pour en prendre note” (2004: 449). In effetti sarebbe interessante collegare questa categoria del soprannaturale d’imposizione con l’assunzione novecentesca della retorica onirica nel linguaggio letterario.

Qual è il senso di questa trasformazione? La malattia mortale, la condizione ebraica, il castigo edipico? Varie interpretazioni sono state avanzate ma – a differenza dei casi di soprannaturale di trasposizione (Goethe e Wagner) – esse solo parzialmente ne coprono il significato. Queste due forme di soprannaturale intrattengono un rapporto diverso con quella figura dell’Allegoria che è stata al centro di una importante riflessione nella critica contemporanea, a partire dalle considerazioni di Benjamin. Se il Diavolo goethiano o l’anello wagneriano assomigliano mag-

giormente alla forma classica di allegoria, la metamorfosi kafkiana rappresenta un'allegoria moderna, che rimanda a "una radicale indeterminatezza dei referenti" (2017: 86). Mi chiedo se questa "radicale indeterminatezza" abbia a che fare con le classi infinite del pensiero inconscio secondo Matte Blanco. Quindi se ancora una volta in tal modo si confermi il

rapporto speciale tra narrazione kafkiana e pensiero onirico.

Simili considerazioni rimandano ad aspetti fondamentali della teoria freudiana della letteratura, che, come dimostra anche quest'ultimo saggio, non ha mai smesso di ispirare il lavoro critico di Francesco Orlando.

~ Paolo Amalfitano ~

Il modo migliore per discutere le ipotesi forti del libro di Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, uscito postumo nel 2017 per i tipi di Einaudi a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, è confrontarlo con due sue opere precedenti: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (Torino, Einaudi 1993) e l'articolo del 2001 intitolato *Statuti del soprannaturale nella narrativa* che di fatto anticipava i tratti fondamentali del volume pubblicato postumo. L'impressione, anche provocatoria, è che quest'ultima versione della ricerca di Orlando

aggiunga poco allo sviluppo teorico già formulato in precedenza, mentre è certo significativa la mole di esemplificazioni e materiali raccolti che apportano nuova linfa e danno maggiore forza alle tesi della ricerca.

Il punto di partenza è il criterio di credibilità assunto a cardine della sua classificazione dei testi per misurarne lo scarto e definirne le funzioni, dato che il soprannaturale comporta, comunque, una violazione delle leggi naturali e del senso della realtà, o meglio, di entrambe o di una delle due.

Le categorie proposte da Orlando – il soprannaturale di *deri-*

sione, di indulgenza, di ignoranza, di trasposizione, d'imposizione, di tradizione – per catalogare questa proteiforme e scivolosa materia, come sottolineato anche da Francesco Fiorentino nell'intervento che mi ha preceduto, non sono rigidamente fissate, ma, si potrebbe dire, elastiche, e ogni manifestazione del soprannaturale in letteratura è valutabile, caso per caso, sulla base di proporzioni quantitative, cioè su quanto maggiore o minore sia la sua pertinenza rispetto all'elemento caratterizzante della categoria.

È possibile così che una categoria presenti elementi di un'altra, come nel caso del *Don Chisciotte*. Il *romance* di Cervantes è catalogato come un esempio del soprannaturale di *derisione*, termine che ben descrive l'atteggiamento del narratore nei confronti del personaggio, e, soprattutto, esprime una critica per le sue assurde identificazioni in miraggi, illusioni e visioni che nulla hanno a che fare con la realtà circostante.

Di converso, come lo stesso Francesco Orlando sottolinea, è innegabile che il testo suscita nel lettore una fortissima simpatia per don Chisciotte, produce un effetto di empatia,

razionalmente incomprensibile e ingiustificabile, con la sua follia e con la prospettiva stranianti del personaggio nei suoi rapporti con la realtà. Questo mal si concilia con la derisione proprio perché il personaggio aderisce totalmente al soprannaturale. La derisione è qui una forma di distanziamento, l'espressione di un pensiero che non ritiene credibile ciò che gli appare. Ma quel che prevale nei campi di forze che "tendono" il testo, nella dicotomia che lo attraversa, non è la derisione ma l'identificazione con il "cavaliere dei mulini a vento". E questo proprio perché don Chisciotte quel che vede lo ritiene credibile.

È la riprova del discorso precedente, di come in uno stesso testo, in questo caso un capolavoro straordinario della letteratura europea, si possano avere simultaneamente sia la derisione del soprannaturale che il suo opposto: il piacere e l'adesione all'*incredibile* follia di don Chisciotte.

Ciò in parte inficia la possibilità di arrivare a una interpretazione del soprannaturale letterario fondata, come quella di Orlando, su un principio razionale – il criterio di credibilità – e

determinata dalla posizione che il narratore assume nei confronti di questa anomalia, di questa forma di irrazionalità presente nel testo.

Quest'interpretazione, infatti, nel corso del libro si presenta, attraverso i tanti esempi della catalogazione (sia tipologica che storica) che si succedono, non tanto come il tentativo di dare forma alle diverse manifestazioni del soprannaturale quanto come la costruzione di un paradigma basato piuttosto sul *tasso della sua negazione*.

Partendo, come si è detto, dalla maggiore o minore credibilità del racconto, Orlando declina i gradi del soprannaturale come: superamento della razionalità, indecisione della razionalità, parziale insufficienza della razionalità, totale insufficienza della razionalità.

Capovolgendo quel punto di partenza da cui aveva preso le mosse per disegnare il suo schema, in realtà, fa emergere, dall'analisi delle opere considerate, una mappa del racconto soprannaturale che implica e valorizza continuamente la presenza, l'incidenza del suo opposto: il tasso d'irrazionalità, il piacere dell'incredibile, l'identificazione del logico con l'an-

ti-logico. Mettendo in dubbio così, che la razionalità, o meglio il suo corollario, la credibilità, siano l'unico criterio dirimente della questione del soprannaturale.

In altre parole credo che si dovrebbe partire dall'altro polo del "conflitto logico", spostando il focus dell'analisi dalla *infrazione della credibilità* alle diverse forme di *valorizzazione dell'incredibilità*, se è vero che il soprannaturale si presenta per sua natura, – e già lo si è detto – come una sospensione del principio di realtà e delle leggi di natura, e dunque non può altro che essere una frattura o una devianza dai criteri di razionalità.

Il volume inoltre formula, sotto la categoria delle formazioni di compromesso, le bipolarità che ognuna di queste contiene, fino però a tirare la corda quasi ai limiti. Ne è un esempio il rapporto tra l'ultima categoria, quella novecentesca di imposizione, che quasi tende a coincidere, per moltissimi aspetti, con la prima, quella di tradizione. Questo viene ripetuto nel libro più di una volta, tanto che Kafka e Dante Alighieri, saltando il senso della storia, coesistono felicemente insie-

me. Per Dante essere all'inferno non è un evento straordinario, nessuno si stupisce o prova, leggendo la *Divina commedia*, l'impressione straniante di trovarsi in un mondo altro. Anche perché l'inferno dantesco è in qualche modo un mondo familiare, noto, assolutamente poco adatto a ospitare elementi prodigiosi. Dal canto suo, invece, Kafka ne *La Metamorfosi* tratta un fenomeno prodigioso come se fosse perfettamente normale. È chiaro che ciò che li accomuna è l'imposizione novecentesca e la tradizione.

Un'altra parola chiave che ricorre nel libro di Orlando è reificazione, perché i processi di formazione di compromesso portano a un tipo di comunicazione col lettore in cui è un dato di fatto ciò che dovrebbe invece essere qualche cosa di straordinario. È una forma di normalizzazione di quello che non dovrebbe essere normale. Ma c'è di più. Questa procedura richiama una tradizione che comincia con la Bibbia, Omero, con una gran parte della tradizione antica slava, Luciano di Samosata e qualche altro autore latino (Ovidio per l'indulgenza), ma nella stragrande parte dei casi si deve arrivare pratica-

mente al Sei-Settecento perché tramonti, o almeno si depotenzi l'egida della categoria della tradizione che Orlando era stato in dubbio se chiamare "fede". "Fede" sarebbe stato troppo legato al modello cristiano mentre "tradizione" comprende anche il folklore, tutte le cose che provengono da altre forme di lungo periodo, e collettivamente vissute e intese. Così pensata è una categoria tanto cruciale che era già stata usata nell'*albero degli Oggetti Desueti*.

Orlando infine sviluppa questa ricerca mantenendo rigorosamente ferma la scelta, nella selezione e nel metodo di comparazione tra i testi, di escludere qualunque criterio di genere letterario o di appartenenza a dei codici, cioè a tutto ciò che è infra-letterario. Si passa dall'elemento extra-letterario che viene assunto nella letteratura, qualunque esso sia, al modo in cui ce lo presenta l'autore, essendo questa l'unica categoria importante per capire in quale tipo di soprannaturale ci si sta imbattendo.

È significativo, a questo proposito, che in tutto questo studio non ci sia mai la parola "verosimile" e raramente ricorra quella di "inverosimile". Può sembra-

re una scelta strana anche perché, in contraddizione con essa, quando si tratta di affrontare la parte più ovvia del *meraviglioso* di Todorov, cioè il genere della fiaba, Orlando sostiene che si asterrà dall'occuparsene proprio perché il fiabesco è un genere in cui l'inverosimile si presenta troppo codificato e non può dunque suscitare nel lettore gli interrogativi specifici del soprannaturale. Conseguentemente quando si occupa della fiaba lo fa solo se il codice si presenta contaminato, come, ad esempio, nel caso di Hänsel e Gretel.

Ho l'impressione che ci siano anche parecchi altri casi in cui si potrebbero chiamare in causa i codici per interpretare il soprannaturale, casi in cui alcuni elementi apparirebbero abbastanza ovvi alla luce non solo della credibilità, ma anche della codificazione interna della verosimiglianza e dell'inverosimiglianza storicamente deter-

minata.

Ultima questione: se Borges e Kafka sono assimilabili al soprannaturale *di tradizione* – quello che in teoria attraverserebbe la letteratura dalla Bibbia fino ad Ariosto e al Rinascimento – come fa ad essere anche la categoria di riferimento di due tra i più grandi autori novecenteschi? Il paradosso è che questa *tradizione* possa applicarsi tanto a monte quanto a valle del processo storico della letteratura.

Concludendo, mi sembra che la classificazione proposta in questo libro, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, sia molto interessante proprio perché molto problematica; e questo a causa della duttilità e dell'intercambiabilità delle categorie di soprannaturale adottate che, probabilmente, spiegano anche l'incertezza di Orlando a considerare definitivi i risultati della sua ricerca e la sua resistenza ad affidarli alle stampe.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Amalfitano, Paolo; Gargano, Antonio, eds. (2014), *Sei lezioni per Francesco Orlando*, Pisa, Pacini Editore («I libri dell'Associazione Sigmundo Malatesta», Seconda serie, 19).

Cordelli, Franco, "La Lettura", in *Corriere della sera*, 18 giugno 2017.

Gargani, Aldo, ed. (1979), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi.

Orlando, Francesco (1983), *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi (nuova edizione ampliata col titolo *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997).

— (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi (nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini, con Prefazione di Piero Boitani, Torino, Einaudi, 2015).

— (2001), "Statuti del soprannaturale nella narrativa", *Il romanzo*, I, *La cultura del romanzo*, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi: 195-226.

— (2017), *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli (eds.), Torino, Einaudi.

Michaux, Henri (2004), *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, in *Œuvres complètes*, t. III, édition de Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran, Paris, Gallimard.

Varvaro, Alberto (2016), *Il fantastico nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino.

Villari, Enrica, ed. (2015), *L'adulterio nel romanzo*, Pisa, Pacini Editore («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Seconda serie, 19).

