

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

4/2020



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

4/2020



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 **FedOA**Press (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 sezione *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*. L'elenco dei valutatori esterni alla redazione è pubblicato online sul sito internet della rivista all'indirizzo <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/revisori>.

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 Foggia

CARMEN GALLO

Sapienza Università di Roma

IACOPO LEONI

Università di Napoli "L'Orientale"

LORENZO MARMO

Universitas Mercatorum

ALDO ROMA

Sapienza Università di Roma

GENNARO SCHIANO

Università di Napoli Federico II

SAVINA STEVANATO

Università Roma Tre

VALENTINA STURLI

UFR-Études italiennes - Sorbonne Université

Segreteria di redazione | Editorial secretariat

VALENTINA STURLI

UFR-Études italiennes - Sorbonne Université

SEZIONE MONOGRAFICA I

***La rappresentazione della Guerra Fredda
nella letteratura e nelle arti (1947-1989)***

a cura di Andrea Peghinelli e Iacopo Leoni

Andrea Peghinelli, <i>Premessa. The Iron Curtain: la metafora del teatro sulla scena della Guerra Fredda</i>	13
Giuseppe Episcopo, <i>“Mio Dio, aiutami a sopravvivere a questo amore mortale”. John Adams, Robert Coover, Philip K. Dick e lo spazio di storicità della Guerra Fredda</i>	39
Alessandro Farsetti, <i>Le origini e il senso dell’antiamericanismo russo nell’arte sovietica (1947-1956)</i>	65
Federico Fastelli, <i>Il mito dell’altra parte. Rappresentazioni della Cortina di ferro da Claudio Magris a Wu Ming</i>	97
Marta Marchetti, <i>Tutte le scene di Rock’n’Roll di Tom Stoppard. Il fronte culturale della Guerra Fredda nel teatro europeo</i>	121
Lorenzo Marmo, <i>La città, il corpo e l’immagine. Fantasie di distruzione nel cinema apocalittico degli anni Cinquanta e Sessanta</i>	143
Pierpaolo Martino, <i>“Standing, by the Wall”. La Berlino di David Bowie: da Christopher Isherwood al Thin White Duke</i>	185
David Matteini, <i>Il Werther di Ulrich Plenzdorf. La DDR tra tradizione e innovazione</i>	207
Massimo Palma, <i>Memorie al Muro. Scrivere la scissione da Grass a Sebald</i>	231
Assunta Scotto di Carlo, <i>Pedro Salinas: la guerra, la bomba, le lettere, l’amore</i>	257

Beatrice Seligardi, <i>“Le figlie di Marx e della Coca-Cola”: il rapporto tra femminile e società dei consumi nelle arti visive della Guerra Fredda</i>	283
Sara Sullam, <i>La versione della spia: tre romanzi sui Cinque di Cambridge</i>	307

SEZIONE MONOGRAFICA II

Letteratura e filosofia: i trattati d'amore

fra Marsilio Ficino e Giordano Bruno

a cura di Antonio Gargano e Raffaele Pinto

Antonio Gargano — Raffaele Pinto, <i>Letteratura e filosofia: i trattati d'amore fra Marsilio Ficino e Giordano Bruno</i>	335
Raffaele Pinto, <i>Ficino e Guido Cavalcanti</i>	339
Antonio Gargano, <i>Garcilaso y el mito de Narciso, entre Ovidio y Marsilio Ficino</i>	359
Enrico Fenzi, <i>Le Rime di Michelangelo: un percorso di lettura</i>	377
Guillermo Serés, <i>Las Anotaciones de Herrera o los “despojos” de un tratado de amor</i>	433
Luca D'Ascia, <i>Ermafrodito amoroso e ragione senza genere: Tullia d'Aragona e Benedetto Varchi nel Dialogo dell'infinità d'amore</i>	461
Maiko Favaro, <i>Personaggi femminili e filosofia d'amore. Sul Dialogo d'amore di Nicolò Vito di Gozze</i>	507
Flavia Gherardi, <i>Discurso doctrinal vs. praxis narrativa en La Galatea de Cervantes</i>	527
Miguel Á. Granada, <i>Giordano Bruno y De gli eroici furori: la caza amorosa entre Petrarca y el Cántico</i>	549
Selena Simonatti, <i>Amor “centauro”, “perfetto e vero amore”: ¿qué contexto italiano para el Dórida?</i>	569
Bienvenido Morros Mestres, <i>Las décimas iniciales de El caballero de Olmedo: de Temistio a León Hebreo</i>	605

VARIA

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

- Marco Caratozzolo, *La struttura dello spazio artistico nella Signora col cagnolino di Anton Čechov* 641
- Cristina Jandelli, *Forme dell'Italia che cambia. Moretti neomoderno* 663
- Antonia Liberto, *"Dare la ventura": scene di chiromanzia in età moderna tra editoria popolare e spettacolo di piazza* 699
- Mauro Nervi, *A brandelli. Sul Woyzeck di Büchner* 721
- Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica* 755
- Paolo Tamassia, *Marguerite Caetani mécène et intellectuelle cosmopolite: les revues Commerce et Botteghe Oscure* 773
- Marisa Verna, *Des images en quête de sens. Par les écrans du monde de Fanny Taillandier* 793

DISCUSSIONI

Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Cultura visuale.*

Immagini sguardi media dispositivi, Torino, Einaudi, 2016

a cura di Lorenzo Marmo

- Francesco Sticchi, *L'uomo con la macchina da presa nell'era del postumano* 815
- Andrea Pinotti, *L'uomo è sempre stato post-umano* 823

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di Susanna Alessandrelli e Vincenzo De Santis

- Stefano Arata, *Candore e tragedia: Federico García Lorca e la poetica della Barraca* (2005) 829
- Giuliano Baioni, *Erotismo e malinconia. Considerazioni sul Werther* (1990) 859

SCENARI

a cura di Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma

Giuseppe Andrea Liberti, *La nuova edizione della Bufera e altro e la pratica del commento al testo poetico novecentesco* 873

Arianna Vergari, *Naufrazi su terre senza tempo. Martin Eden di Pietro Marcello tra ibridazioni estetiche, frammentazioni mnemoniche e sconfinamenti identitari* 895

SEZIONE MONOGRAFICA I

***La rappresentazione della Guerra Fredda
nella letteratura e nelle arti (1947-1989)***

a cura di Andrea Peghinelli e Iacopo Leoni

ANDREA PEGHINELLI

Premessa

*The Iron Curtain: la metafora del teatro
sulla scena della Guerra Fredda*

“War is a hell Mr Thornill, even when it is a cold one”
Professor to Roger Thornill

North by Northwest, Alfred Hitchcock

1. *Le origini: “Presto – for proof, let down the iron curtain”*

Richard Brinsley Sheridan, drammaturgo e politico radical Whig nonché azionista di maggioranza dello storico teatro londinese Drury Lane, il 12 marzo del 1794 in occasione dell'inaugurazione, poteva vantarsi di dirigere il teatro più grande d'Europa. A seguito di imponenti lavori di ricostruzione durati circa tre anni, su progetto dell'architetto Henry Holland, che stravolsero la precedente struttura creata da Sir Christopher Wren, il Drury Lane aveva difatti raggiunto la straordinaria capienza di più di 3600 posti a sedere e pare potesse arrivare a contenere circa 4000 spettatori in totale (cfr. Watson 1926). Il nuovo edificio era riccamente decorato per accogliere al meglio i suoi ospiti e sarebbe dovuto divenire parte di un complesso dedicato allo

svago che comprendeva *coffeehouses*, negozi di vario genere e un porticato cinto da colonne in stile Ionico sotto cui intrattenersi (cfr. Sheppard 1970). Particolare attenzione era stata rivolta a introdurre innovative soluzioni ed elaborati macchinari scenici che consentivano effetti all'avanguardia per l'epoca (cfr. Roy 2003). Inoltre, per scongiurare il ripetersi di incendi, per la prima volta nella storia un teatro fu dotato di una grande riserva d'acqua sul tetto e di un innovativo *iron curtain* di sicurezza. Lo scopo di questo sipario metallico tagliafuoco era quello di isolare il palcoscenico dal resto della sala nel momento stesso in cui fosse scoppiato un incendio in scena. Lo spettacolo scelto per l'inaugurazione del rinnovato Drury Lane quella sera del 1794 fu, in barba alla secolare superstizione legata alla "Scottish play", il *Macbeth* di William Shakespeare. Al termine dello spettacolo la nota attrice Elizabeth Farren declamò un Epilogo in cui, tra l'altro, si esaltava l'introduzione di tale espediente per la sicurezza:

The very ravages of fire we scout,
 For we have wherewithal to put it out [...]
 Consume the scenes, your safety still is certain,
 Presto – for proof, let down the iron curtain.

(Wewitzer 1817: 84)

A distanza di quindici anni, purtroppo, nonostante i sistemi di salvaguardia introdotti, un feroce e rovinoso incendio distrusse nuovamente il Drury Lane rivelando l'inefficacia dell'*iron curtain* così per come era stato concepito in quella prima versione (forse anche per i successivi rimaneggiamenti a cui era stato sottoposto il teatro in quel lasso di tempo). Fu un evento spettacolare che illuminò a giorno la notte del 24 febbraio 1809 tanto che su *The Times* fu definito il più grande spettacolo di quel genere dopo il Great Fire del 1666, e l'evento fu commentato più per la portata di quegli effetti speciali che per i catastrofici

esiti. George Gordon Byron, che proprio nel 1809 entrò a fare parte del comitato direttivo di quel teatro, ricordò tale spettacolo e ne paragonò la forza a quella di una sublime eruzione: “As flashing far the new Volcano shone” (George Gordon Byron, “Letter to Lord Holland, Sept. 25, 1812”, in Coleridge 1900).

Nonostante tutto, l'adozione di tale dispositivo di scurezza si diffuse tra i maggiori teatri Britannici ed Europei anche se ci sarebbero voluti ancora molti anni per perfezionarlo nella sua efficacia. Difatti, ancora a metà degli anni '70 dell'Ottocento, uno dei ricordi più vividi della prima infanzia di Winston Churchill sembra proprio essere legato a un rovinoso incendio di un teatro a Dublino, dove trascorse i primi quattro anni della sua vita, che ridusse in cenere il suo sogno di assistere alla tanto desiderata pantomima natalizia *Ali Baba and the Forty Thieves*. Come magra consolazione fu offerto ai bambini che dovevano assistere a quello spettacolo di potere andare a visitare le rovine del teatro raso al suolo dal fuoco: tutto ciò che era rimasto dell'edificio e del suo direttore, si diceva, erano le chiavi che questi aveva in tasca e tale dettaglio suscitò la peculiare curiosità del piccolo Churchill: “I wanted very much to see the keys”, scrisse questi nelle sue memorie, “but this request does not seem to have been well received” (Churchill 1930: 1-2). Forse il suo desiderio di vedere e raccogliere, anche solo simbolicamente, le chiavi del teatro andato a fuoco può essere letto come l'espressione di una volontà di prendere possesso di un mondo che era svanito, di vedere ciò che restava di quella visione teatrale che gli era stata negata.

La passione per il teatro sarebbe stata una inclinazione che avrebbe accompagnato Churchill durante tutto il corso della sua vita, dagli spettacolini allestiti da adolescente nel suo *toy theatre*, dalla lettura dell'amato Shakespeare (che citava spesso nei suoi scritti), fino alle assidue frequentazioni dei teatri e all'amicizia con i maggiori drammaturghi e attori e attrici a lui

contemporanei. Non è un caso, quindi, che nei suoi celebri discorsi ricorresse con destrezza a metafore teatrali per sostenere la sua straordinaria arte oratoria che divenne la chiave per proporsi e affermarsi sulla scena politica.

2. *“The Sinews of Peace”: la metafora teatrale*

Il 5 marzo 1946 Churchill davanti ai cadetti del Westminster College, a Fulton nel Missouri, tenne un discorso che sarebbe passato alla storia. Sebbene il titolo del suo intervento fosse “The Sinews of Peace”, sarebbe poi rimasto nella memoria collettiva per l’espressione che utilizzò per definire l’elemento concettuale di separazione che sarebbe calato a dividere l’Europa nelle due grandi aree di influenza, definendo altresì le polarità che avrebbero caratterizzato il mondo per quasi cinquant’anni. Impiegò pause pregne di significato, propose nuove diciture, soppesò ogni parola scelta con cura e pronunciata con appassionata forza drammatica, scagliandole verso i suoi ascoltatori “as if they were great boulders in the stream of history” (Wright 2007: 35), elementi di una salda eredità che apparteneva alle popolazioni di lingua inglese nel suo complesso. In quell’occasione parlò senza il peso della responsabilità derivante da incarichi istituzionali, ma la pretesa che per questo fosse altrettanto scevro dell’attenzione della diplomazia internazionale era falsa. L’intento comune, suo e del presidente Henry Truman che lo aveva invitato, era quello di lanciare un chiaro messaggio della minaccia russa che incombeva nel prossimo futuro. Stalin, d’altronde, era l’unico leader uscito vincitore dalla Seconda Guerra Mondiale che aveva mantenuto il potere, al contrario dei subentrati presidente statunitense Truman e del primo ministro britannico Clement Attlee; in particolare, poi, affievolitisi i clamori dei trionfi ottenuti nella primavera del 1945, emergeva la questione che per quanto il successo fosse stato conseguito grazie alla ricerca di obiettivi compatibili, i sistemi di

governo della Grande Alleanza rimanevano assolutamente incompatibili (cfr. Gaddis 2005). I rapporti degli Stati Uniti con l'Unione Sovietica si stavano raffreddando e Truman voleva fare intendere che non si sarebbero tollerate ulteriori concessioni alle ambizioni sovietiche; lo sguardo sulla politica interna britannica era volto a usare quel palco, da cui Churchill avrebbe parlato, per dare anche voce a quanto il governo laburista di Attlee non poteva pubblicamente sostenere, ma che era ampiamente condiviso in particolare dal ministro degli esteri Ernest Bevin, laburista e fervente anti-comunista. Quindi Churchill, dopo avere evocato lo spettro dei due "giant marauders, war and tyranny" (Churchill 1946) che avrebbero saccheggiato nuovamente le residenze della gente comune ancora traumatizzata dagli scempi della recente guerra, propose a baluardo di sicurezza la fraterna unione di chi della libertà e della ricerca della pace aveva mostrato di essere il campione: "Neither the sure prevention of war, nor the continuous rise of world organisation will be gained without what I have called the fraternal association of the English-speaking peoples. This means a special relationship between the British Commonwealth and Empire and the United States." (Churchill 1946). In questo passaggio introdusse forse l'espressione di nuovo conio più significativa, quella della *special relationship* che avrebbe garantito la formidabile alleanza delle potenze nucleari anglofone quale deterrente allo scatenarsi di un nuovo conflitto. Nonostante Churchill avesse poi insistito che fosse stata sua intenzione soltanto di essere fautore dell'alleanza fraterna tra i due popoli piuttosto che dell'intima relazione tra i rispettivi apparati militari, la sua affermazione sembrò tuttavia indicare esattamente il contrario.

Il passaggio del discorso di Churchill che avrebbe segnato un'epoca fu abilmente introdotto. Così recita il capoverso del paragrafo che lo precede: "A shadow has fallen upon the scenes so lately lighted by the Allied victory" (Churchill 1946). Oltre

alla forte valenza (meta)teatrale di un'ombra, proiettata su un palco, che si allunga man mano che si allontana la luce emanata dalla vittoria alleata, è evidente il ritmo della struttura poetica del *blank verse* su cui si fonda la tradizione del teatro britannico. Dopo l'effetto dell'insinuarsi dell'ombra ottenuto grazie al sapiente uso delle sibilanti nella prima parte, riprende nella seconda le allitterazioni in "l", introdotte da "fallen", che si ripetono ravvicinate ed evocano l'estendersi di quella sagoma oscura che rendeva difficile anche solo intravedere quali fossero le azioni della Russia sul palcoscenico internazionale. Pur riconoscendo il valore del popolo russo per il contributo fornito alla vittoria nella Seconda Guerra Mondiale, sotto il comando di colui che chiamava ancora "my wartime comrade, Marshal Stalin", Churchill sentì il dovere di fare risuonare l'allarme per il pericolo che l'Unione Sovietica rappresentava in quel momento. E a questo punto attaccò il passaggio che sarebbe poi passato alla storia: "From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic, an iron curtain has descended across the Continent" (Churchill 1946). Attraverso il sapiente uso alternato delle assonanze tra le dentali occlusive sorde e quelle sonore, mimava la precisa considerazione geografica della fragorosa calata di quel metallico sipario tagliafuoco di sicurezza, meglio noto in Italia, secondo una traduzione-calco dall'inglese, come cortina di ferro. Nella narrazione di Churchill era stato Stalin a fare calare l'*Iron Curtain* attraverso l'Europa, eppure era lo stesso oratore che ora "drew the line, insisting that this antithetical new 'fact' must be faced" (Wright 2007: 43). Pertanto, per evitare di ignorare le difficoltà e i pericoli di tale azione, invitava a non chiudere gli occhi, a commettere ossia un'azione anti-teatrale. Si rammaricava per le popolazioni che sarebbero rimaste isolate dietro quella barriera di cui emergeva tutta l'ambiguità: fatta calare per salvaguardare gli spettatori in sala, si rivelava una trappola per chi rimaneva dall'altro lato, destinato a scomparire tra le

fiamme lasciando come reperto, a volte, soltanto un ormai simbolico mazzo di chiavi.

Churchill non fu il primo a usare in senso metaforico l'espressione e, forse in modo piuttosto sorprendente, il primo uso attestato in riferimento all'Unione Sovietica fu proprio da parte di un russo. Nel 1930 lo scrittore Lev Nikulin intitolò "Zhelezny i Zanaves", ossia "Iron Curtain", il suo editoriale sulla moscovita *Literaturnaya Gazeta* in cui denunciava, attraverso l'uso della stessa metafora teatrale, il tentativo borghese di tagliare fuori l'avanzare del fuoco della rivoluzione bolscevica dalla Russia sovietica al resto d'Europa. Ancora più paradossale è forse scoprire che il primo ad usarla nella odierna connotazione e denotazione, con cui è conosciuta dal grande pubblico grazie al discorso di Churchill, fu il ministro della propaganda nazista Joseph Goebbels. In un articolo su *Das Reich*, il 25 febbraio 1945 Goebbels scrisse profeticamente: "The Soviets would occupy the whole of Eastern and Southeastern Europe including the larger part of the Reich. In front of this territory, enormous when the Soviet Union is included, an iron curtain would descend once" (in Feuerlicht 1955: 187). L'articolo di Goebbels, pubblicato appena un paio di settimane dopo la conferenza di Yalta, circolò ampiamente in Europa ed è molto probabile che lo stesso Churchill lo avesse letto, almeno in parte, dato che il 12 maggio 1945 scrisse in un telegramma a Truman: "'An iron curtain is drawn down upon their front. We do not know what is going on behind" (188).

La metafora teatrale, forte di una consolidata cornice concettuale di riferimento, sembrò espletare una funzione persuasiva e cognitiva (cfr. Mooji 1993) dalla grande capacità suggestiva nel campo politico. Si guadagnò così una fortuna di impiego grazie alla ottimale interazione tra tenore e veicolo (cfr. Richards 1965) nel trasferimento dal contesto ordinario al contesto improprio; in questa reciprocità, la metafora dell'*Iron Curtain* rinnova le

connotazioni di entrambi i contesti in un “commerce entre pensées, c’est-à-dire d’une transaction entre contextes” (Ricoeur 1975: 105), rivelando così tutto il talento del pensiero se la metafora, come afferma Paul Ricoeur, è in effetti *un talent*. La retorica, dunque, secondo Ricoeur, non è altro che il riflesso e la traduzione di questo talento in un sapere distintivo.

Se davvero *l’Iron Curtain*, una barriera concettuale frutto di un sapere distintivo calata su quello che sarebbe stato un confine reale tra i due blocchi, contribuì a impedire il divampare di un’altra guerra mondiale non possiamo affermarlo; quello che possiamo sostenere è che un eventuale conflitto sarebbe inevitabilmente stato definitivo dato che avrebbe previsto l’impiego massiccio di armi nucleari. Durante quest’epoca, difatti, fu sovvertito quello che era sempre stato il comune comportamento umano nei conflitti, ossia di sviluppare la creazione di nuove armi per essere poi usate su larga scala per sconfiggere l’avversario. Di fronte al pericolo di annientamento totale prevalse in Truman, secondo l’opinione di Gaddis, “strategist’s great principle that war must be the instrument of politics, rather than the other way around” (2005: 144), e quindi la minaccia della bomba atomica, parafrasando la celebre massima di Von Clausewitz, diventò strumento di condotta politica.

Non fu sin da subito chiaro in quale maniera gli Stati Uniti avrebbero impiegato il monopolio nucleare per garantire una maggiore cooperazione con l’USSR sul piano politico. Anche perché la Russia sovietica aveva dispiegato la propria intelligenza per colmare il divario sul fronte delle armi nucleari. Le spie russe, si diceva, infiltrandosi soprattutto negli alti gradi dell’apparato britannico, erano arrivate a conoscere più segreti sulla bomba atomica di quanto ne sapesse il *Joint Chief of Staff* degli Stati Uniti d’America (cfr. Gaddis 2005).

La guerra fredda aveva congelato le acquisizioni della Seconda Guerra Mondiale e dalla metà dall’inizio degli anni Sessanta

si sarebbe affermata la politica della *détente* che mirava a congelare a sua volta i risultati della Guerra Fredda. Lo scopo non era quello di porre fine al conflitto ma piuttosto di stabilire delle regole di condotta, visto che le posizioni rimanevano distanti e radicate, per mantenere in effetti lo *status quo*. Si sarebbero evitati quindi scontri militari diretti, sarebbero state mantenute le rispettive zone di influenza esistenti, e tollerate le anomalie quali il Muro di Berlino e la cosiddetta dottrina M.A.D. (Mutual Assured Destruction).

3. *Spie: lo spettacolo dietro le quinte*

Si configura sempre di più quindi, nel combattere una guerra in cui non vi sono scontri diretti, in cui mancano battaglie campali, la figura di chi agisce nell'ombra, della spia, ossia dell'eroe che agisce per garantire e mantenere la sicurezza dovendo tuttavia celare la sua vera identità. Se il tradizionale teatro di guerra rimane chiuso dalla pesante *Iron Curtain*, agli attori non resta che muoversi dietro le quinte, e noi lettori della *spy story* siamo gli spettatori privilegiati che vedono ciò che i comuni cittadini non possono conoscere. Durante l'evoluzione della guerra fredda succede anche che gli attori salgano di ruolo e diventino protagonisti quando la doppia identità tipica dell'agente segreto si sublima in quella del supereroe che, una volta indossato il costume teatrale con tanto di maschera, può combattere il male protetto dall'anonimato (cfr. Di Nocera 2003). L'anonimità e la solitudine sono qualità che il supereroe condivide con l'agente segreto e che entrambi debbono possedere per adempiere ai propri compiti, sono qualità importanti anche a livello etico e sociale. Ma ciò che caratterizza l'agente segreto-eroe, e che definisce i tratti del suo ruolo, è la sua peculiare doppia natura (cfr. Sauerberg 1984) che gli deriva dal dover recitare due – se non più – parti cercando di ottenere la massima credibilità nei due contesti in opposizione e in conflitto.

Vi è anche la possibilità che chi spia non sia affatto un eroe ma un grigio funzionario d'apparato, come avviene ad esempio nel riuscitissimo film *Das Leben der Anderen* (*Le vite degli altri*, 2006) di Florian Henckel Von Donnesmark. Nella Berlino Est del 1984, il protagonista ascolta di nascosto le vite di un celebre scrittore e della sua compagna, una famosa attrice su cui ha messo gli occhi il ministro della cultura. Lo scarto dalla sua condizione avverrà quando da osservatore impassibile diventerà spettatore fedele e appassionato, e il suo iniziale distacco analitico si trasformerà via via in una vicinanza empatica. Il coinvolgimento emotivo, in cui dimostra la profonda umanità che invece l'apparato avrebbe voluto rimuovere dai suoi membri, lo spinge addirittura a intervenire nella storia innescando un ulteriore passaggio, da spettatore a protagonista che sventa in extremis la catastrofe pur rimanendo sempre nell'anonimato.

In un mondo caratterizzato da grandi contrapposizioni segnate da confini e da muri sorvegliati con grande dispiego di forze, la spia agisce nella zona crepuscolare dell'ombra, come una figura ambigua e dall'identità fluttuante. Deve riuscire a muoversi attraverso quelle barriere di separazione e fare circolare idee e informazioni, presentando inoltre stili di vita innovativi e rischiosi, ma pieni di un certo fascino "esotico" per chi li osserva e vorrebbe immedesimarsi in quelle avventure fuori dall'ordinario. Come scrive Nello Barile, "la spia era il punto di frizione tra placche geopolitiche che si fronteggiavano in modo totalizzante, ma anche il punto di fusione tra diverse concezioni del mondo, tra identità multiple che all'epoca difficilmente trovavano asilo nella struttura ordinante delle società moderne" (2015: 80). Al lettore viene offerta la possibilità di uscire dall'uniforme mondo del conformismo e di fare qualcosa di diverso anche se per interposta persona. All'apparenza la spia può rappresentare l'uniformità e l'anonimità della società

di massa, ma nel profondo esprime la ribellione individualista contro di essa, per cui la sua è una pseudo-anonimità (cfr. Sauerberg 1984). Quell'uomo che passa inosservato nella folla in realtà sta cambiando le sorti di questioni di politica internazionale e dal successo della sua missione dipende il mantenimento dello *status quo*, di qui il ruolo conservativo delle sue azioni.

Tuttavia, affinché il mondo possa conservare la sua armonia, l'agente segreto deve essere spietato, deve compiere il lavoro sporco che a lui viene delegato dalla società. Ripete nella modernità la stessa brutalità del mito greco di Procuste che armonizzava il suo mondo su un letto in cui amputava o stirava a forza coloro che erano obbligati a sdraiarsi su quel giaciglio e che risultavano essere più lunghi o più corti di quei confini. Per questa sua funzione quello dell'agente segreto è stato assimilato al ruolo del boia, come scrive Lars Ole Sauerberg: "The motives of the secret agent or the hangman are not important as long as the work is done. Whether they do it for money or for idealistic reasons is immaterial, although intrinsically interesting" (1984: 113-4). Devono entrambi vivere al di fuori della società per il doppio ruolo che rivestono, l'uno sul palcoscenico degli intrighi della politica internazionale l'altro sul patibolo, e che lascia loro le mani sporche di sangue: hanno tutti e due licenza di uccidere.

Il nome dell'agente segreto più celebre che nel suffisso del suo nome in codice ha inscritta questa licenza, il doppio 0 prima del 7, è ovviamente Bond, James Bond. Talmente la sua fama ha conquistato l'immaginario collettivo che il suo 007 è divenuto metonimicamente sinonimo per tutte le spie. Nei romanzi di Ian Fleming, la natura di isolamento in cui Bond è presentato ha una natura positiva. Vive da solo, da scapolo, e non perde occasione per enfatizzare questa sua scelta di vivere così la sua esistenza. Tuttavia, per quanto possa provare a integrarsi, non sembrano emergere possibili alternative a questa

sua condizione: sappiamo bene che per lui non è possibile.

Delle vicende di Bond narrate da Fleming vorrei qui fare qualche accenno soltanto a proposito di *From Russia With Love*, pubblicato nel 1956, poiché è quello in cui, a mio avviso, le questioni legate alla guerra fredda emergono con più chiarezza. Farò riferimento al romanzo e dovrò necessariamente accantonare la versione cinematografica, meno rilevante per questo scritto poiché quando nel 1963 Fleming e il produttore Albert R. Broccoli avrebbero lavorato alla sceneggiatura, non avrebbero ritenuto più fondamentali le contrapposizioni della guerra fredda e quindi avrebbero smussato tutte le possibili controversie politiche relative ai due schieramenti (i cospiratori, tanto per fare un esempio, non sono più i Sovietici ma i terroristi della SPECTRE).

In *From Russia With Love*, attraverso un lungo prologo, circa un terzo del romanzo, Fleming ci mostra il dietro le quinte dell'apparato sovietico: abbiamo finalmente la possibilità di assistere a quello che avviene al di là dell'*Iron Curtain*. Tutta la prima parte della storia è dedicata a descrivere le attività della SMERSH. Il nome è una contrazione del motto *Smiert Spionam* – ossia Morte alle Spie – ed è, come scrisse Fleming nella "Author's Note" in apertura, il dipartimento più segreto del governo sovietico. Nella stessa nota, Fleming scrisse che gran parte dello sfondo su cui si svolgono i fatti narrati è molto accurato; tuttavia, il resto della storia tende a esaltare ed accentuare il ruolo della Gran Bretagna proprio per controbilanciare il declino che questa nazione soffriva nella perdita di pezzi importanti dell'Impero e per il sempre minore peso che aveva sullo scacchiere politico internazionale. Per enfatizzare la minaccia del comunismo ed evidenziare l'imponenza del servizio segreto sovietico abbiamo quindi, in esclusiva, la possibilità di spiare una lunga riunione del direttivo che si pone l'obiettivo di intentare un'azione clamorosa contro l'intelligence britannica, la più

rappresentativa, a loro dire, dell'occidente. I funzionari sovietici sostengono che gli agenti britannici, seppure pagati poco e senza privilegi, siano incredibilmente devoti alla causa. Forse questo è dovuto alla loro formazione, Public Schools e università di prestigio e di lunga tradizione, ma soprattutto "most of their strength lies in the myth – in the myth of Scotland Yard, of Sherlock Holmes, of the Secret Service" (Fleming 1956: 58). James Bond è individuato come l'obiettivo che incarna quel mito e per questo deve essere ridimensionato e distrutto. Il suo *background* si può ricostruire attraverso i dossier studiati dai funzionari sovietici da cui emerge la descrizione di un tipico gentleman inglese, di bell'aspetto nonostante una cicatrice sulla guancia destra, atletico ma anche fumatore incallito e alla voce vizi sono riportati il bere, senza particolari eccessi, e le donne. In conclusione, è una spia pericolosa e nemico dello stato e per questo deve essere ucciso. La strategia della SMERSH è quella di montare uno scandalo sessuale di cui Bond deve rimanere vittima. Il luogo prescelto è la Francia, perché anello debole nei paesi occidentali proprio per la presenza di un forte partito comunista, e perché lì la stampa scandalistica darebbe grande clamore alla vicenda. Lo scalpore servirebbe a interrompere definitivamente quella *special relationship* (il caso dei Cambridge Five lo aveva già messo in atto difatti, vedi Sullam in questo volume) tanto auspicata e sostenuta da Churchill. Bond, apprendiamo, ha una formazione umanistica e una preparazione ampia e variegata ma non approfondita, una serie di abilità che spesso si rivelano utili ma non sempre sono sufficienti per tirarlo fuori da situazioni problematiche, per questo Sauerberg scrive: "He does not differ in kind from his readers, only in degree" (1984: 105). Ha al suo servizio specialisti che lo formano per affrontare particolari situazioni, ma non è il Bond con caratteristiche da supereroe della versione cinematografica.

Fleming fa un uso convenzionale degli stereotipi della guerra

fredda, gli attori dei due blocchi sembrano maschere teatrali. Abbiamo il disertore Red Grant, passato al soldo dell'Unione Sovietica, e chiamato a rivestire i panni della spia inglese per intrappolare Bond: quando Grant viene alla ribalta nei panni di un agente dell'MI6 sembra proprio dare corpo alle ansie della minaccia alla sicurezza britannica che venivano dalle spie transfughe verso il blocco sovietico. I russi sono presi a modello per mostrare l'autoritarismo e le rigide gerarchie militari di quella società. Inoltre, nei loro corpi, spesso grotteschi, impersonano l'estrema bruttezza che dovrebbe rispecchiare la deformità della loro morale. "This again is one of Fleming's typical textual strategies", nota Jonas Takors, "since all villains in his novels are marked as either psychologically, sexually or physically deviant" (2010: 224). Il compagno Colonnello Rosa Klebb incarna questo ruolo e assomma in sé tutte le peggiori mostruosità: il suo volto, simile a quello di un rospo ci dice Kronsteen, grande maestro di scacchi chiamato a pianificare la *konspiratsia* per conto della SMERSH, assomiglia a quello delle *tricoteuses* della Rivoluzione Francese, tanto incarna freddezza e impassibilità di fronte alla crudeltà. Klebb presenta anche una caratteristica molto interessante: viene descritta come appartenente al più raro dei tipi sessuali, quello della neutralità, perché "Sexual neutrality was the essence of coldness in an individual" (Fleming 1956: 86), e in questo è l'esatto contrario di Bond. Difatti, uno dei più evidenti e importanti aspetti nella saga di Bond è che ai suoi avversari non è mai concesso di fare sesso all'interno delle storie narrate. "They can represent mortal threats to Bond", scrivono Funnel e Dodds, "but they never represent a sexual threat to him" (2017: 11). È vero semmai il contrario, ossia Bond assume il ruolo di minaccia sessuale nei confronti del cattivo: ogni volta Bond conquista la donna succube legata al nemico, spesso anche con conseguenze tragiche per il personaggio femminile. La seduzione sessuale è l'arma che lo contraddistingue,

e il letto è la porzione di scena riservata esclusivamente a Bond e alle sue conquiste.

La prospettiva romantica con cui Fleming guarda verso est si intuisce già dal titolo in cui menziona la Russia e non l'Unione Sovietica per mostrare anche una continuità tra i due sistemi di potere. Questa continuità è ribadita anche dal cognome della donna prescelta per fare da esca nel complotto della SMERSH per incastrare e uccidere Bond. Tatiana Romanova è la bella *Corporal of State Security* che conduce una vita controllata dal partito fin nei minimi dettagli, compreso anche l'aspetto sessuale. Quando infine le si presenta la possibilità di vivere in Gran Bretagna una vita autonoma e autodeterminata non avrà dubbi sulla scelta da compiere: "Bond comes to symbolise all advantages of the Western World to her, and her choice is also one of sexual liberation" (Takors 2010: 224). La questione della libertà di espressione e di movimento, già elogiata da Churchill nel suo discorso "The Sinews of Peace" quale elemento che contraddistingueva l'occidente, viene ribadita nella contrapposizione che mette in scena Fleming.

L'eroe anonimo, la spia, può assumere le più svariate identità. Per Tatiana, Bond assomiglia al suo eroe letterario preferito, il protagonista del celebre romanzo di Mihail Lermontov *Un eroe del nostro tempo* (1840). Pechorin è l'archetipico antieroe romantico russo quello che nel romanticismo inglese sta all'eroe byroniano. Forse Fleming gioca su un paragone che può sembrare del tutto inappropriato, ma è anche possibile il fatto che Tatiana si innamori di un archetipo russo che in Russia, almeno ufficialmente, non esiste più e che può ritrovare solo in occidente, al di là della *Iron Curtain*. È quantomeno curioso notare che nell'introduzione che Vladimir Nabokov scrisse alla sua traduzione in inglese del romanzo di Lermontov, sottolinei che la speciale caratteristica del libro sia "the monstrous but perfectly organic part that eavesdropping plays in it" (1958: 20). Secondo

Nabokov, lo spiare, l'ascoltare di nascosto o di sfuggita, sono il consistente espediente che Lermontov usa per chiarire e fare avanzare la trama, quasi sfruttasse le peculiarità della narrativa della spy story non per cercare il mistero, ma per porre l'accento sulla costruzione narrativa.

In *From Russia with Love*, secondo quanto afferma Umberto Eco, fa la comparsa un'altra tipologia di personaggio molto particolare: colui che ha le qualità morali del cattivo ma le usa per un buon fine (cfr. 1965). Darko Kerim difatti combatte dalla parte di Bond con il quale comunque mantiene una relazione competitiva anche se lui stesso sottolinea la differenza dei loro ruoli: al contrario di Bond, lui non è stato formato "to be a sport" in quel mestiere, per lui si tratta di business mentre per Bond, che è un giocatore, sembra essere soltanto un gioco, anche se d'azzardo. Ed è allora che Kerim illustra la sua idea sul funzionamento del gioco di potere attraverso la metafora del biliardo: per quanto si possa fare affidamento alle leggi che governano i movimenti delle palle sul tappeto verde, sono sempre possibili interventi di disturbo da parte di elementi estranei a quel mondo e che rispondono a regole superiori. Come scrive in proposito Michael Denning, "this sense of different levels of rules is more pronounced in *From Russia With Love* than in most Fleming tales" (1987: 99). Ci muoviamo quindi su più livelli: gli attori su un palco prendono consapevolezza di essere solo interpreti di un piccolo ruolo effimero ("The best in this kind are but shadows", come direbbe Shakespeare), ma fuori da quel teatrino c'è un (o forse più di uno) palcoscenico più ampio le cui regole sono superiori. Michael Denning rintraccia nel complotto messo in piedi dalla SMERSH, non per uccidere Bond stesso ma soltanto la sua immagine (e di conseguenza quella dell'intelligence britannica), e in quella che definisce "the battle of the books", ossia nel duello conclusivo con il finto capitano Nash, alias Red Grant, una forte

auto-consapevolezza di quelle che sono le regole del biliardo di Fleming. Allo stesso modo, sempre secondo Denning, da queste regole Fleming sembra uscire quando nel finale fa arrivare inaspettata (l'apparente) morte di Bond. A mio avviso, invece, è proprio con questa sorta di *gimmick ending* che Fleming mette alla prova quelle regole: nemmeno la morte, per quanto sia lasciata nell'ambiguità, può distruggere Bond e soprattutto la sua immagine. Il grande successo arriverà a seguito della serializzazione di *From Russia with Love* e Bond non potrà fare a meno di tornare con la sua licenza di uccidere – e di sedurre – nel successivo romanzo, *Dr. No*.

4. Cold War Jokes: dal teatro all'avanspettacolo?

Durante l'ultima decade della guerra fredda il potere reale era nelle mani di alcuni leader – quali Mikhail Gorbachev, Ronald Reagan e Giovanni Paolo II – che potevano padroneggiare qualità quali il coraggio, l'eloquenza, l'immaginazione, la determinazione e la fede che permettevano loro di denunciare le disparità tra quello in cui la gente credeva e aspirava, e il sistema sotto il quale la guerra fredda li obbligava a vivere. Le divergenze più ampie erano certamente presenti nel blocco sovietico e quando emersero in tutta la loro forza sembrò quasi inevitabile che quei regimi fossero destinati a essere destituiti. Per dare sostegno a queste aspirazioni, servivano attori capaci di offrire una drammatizzazione che fosse in grado di sostenere la rimozione di quelle barriere calate nelle menti delle persone e che le avevano portate a pensare che la guerra fredda sarebbe potuta durare per un tempo indefinito.

Gli storici sembrano concordare con il fatto che la guerra fredda fosse infine evoluta in una lunga pace, un'epoca con una stabilità politica come non si ripeteva da molti decenni (cfr. Del Pero 2014). In particolare, il leader degli Stati Uniti, il presidente Ronald Reagan che fu un ardente *Cold Warrior*, era convinto

che la guerra fredda fosse divenuta una convenzione e come tale reiterasse meccanicamente delle formule che erano accettate passivamente; troppe persone, in particolare al di là della *Iron Curtain*, si erano a suo avviso rassegnate alla sua perpetuazione. La sua strategia per uscire da quello stallo di una condizione psicologica di arrendevolezza, era quella di evidenziare tutte le debolezze e i limiti del blocco sovietico e affermare i punti di forza dell'occidente. La sua arma era evidentemente quella dell'oratoria pubblica: da consumato attore di cinema quale era stato, aveva trovato nella politica il microfono da cui farsi anche intrattenitore.

Sin dal loro primo incontro, nel novembre del 1985, Reagan rimase molto colpito dal senso dell'umorismo di Gorbachev e notò che questi poteva raccontare "jokes about himself and even about his country, and I grew to like him more" (Yarhi-Milo 2014: 195). Durante il suo mandato da presidente degli Stati Uniti d'America, Reagan sviluppò una vera propensione a condire i suoi discorsi con delle barzellette, soprattutto molto note, pare per supplire alla sua mancanza di prontezza di spirito (cfr. Morris 1999), ma soprattutto per evidenziare le storture e le incongruenze del sistema sovietico. "You know I have a recent hobby", confidò Reagan agli astanti in occasione di un'apparizione pubblica nell'agosto del 1987 in cui tenne un discorso su questioni economiche, "I have been collecting stories that I can tell, or prove are being told by the citizens of the Soviet Union among themselves, which display not only a sense of humor but their feeling about their system" (Roberts 1987). Di seguito raccontò quella che ormai era riconosciuta come la sua barzelletta preferita, su un russo che vuole comprare una macchina, e che usava per evidenziare quella che era ormai la proverbiale arretratezza economica dell'Unione Sovietica: "This man lays down his money and then the fellow who's in charge says to him: 'Okay, come back in ten years and get your car.' And he

said: 'Morning or afternoon?' And the fellow behind the car says: 'Well, ten years from now, what difference does it make?' And he said: 'Well, the plumber is coming in the morning'""¹.

Barzellette e storielle del genere erano inserite, con piccole varianti, in ogni discorso pubblico che il presidente americano facesse e i corrispondenti politici che si muovevano al suo seguito le conoscevano ormai a memoria. Arrivavano a Reagan da varie fonti, da diplomatici, da transfughi sovietici ma anche dalla Central Intelligence Agency che aveva il compito di raccogliere proprio per provare la loro diffusione, segno della rilevanza che veniva data a queste storielle. Nel settembre del 2013 sono stati declassificati dalla C.I.A. una cospicua serie di documenti tra cui un file intitolato "Soviet Jokes for the DDCI" e destinato al vicedirettore di quella agenzia (Deputy Director of Central Intelligence). Non è datato ma, poiché i documenti secretati sono declassificati generalmente dopo 25 anni, dovrebbe risalire al 1988, quindi alla vigilia della fine della guerra fredda. Le 11 barzellette raccolte dagli agenti segreti della C.I.A. hanno come oggetto i leader sovietici e la vita sotto il regime comunista. Riporto qui quella che Reagan diceva di avere raccontato personalmente a Gorbachev: "An American tells a Russian that the United States is so free he can stand in front of the White House and yell, 'To hell with Ronald Reagan.' The Russian replies: "That's nothing. I can stand in front of the Kremlin and yell, 'To hell with Ronald Reagan,' too"².

Tutte queste barzellette erano politiche, qualsiasi commento alla quotidianità nella Russia sovietica aveva risvolti politici. L'umorismo può essere usato come forma di resistenza, ma soprattutto riflette l'atmosfera politico-sociale di un dato periodo storico. Nel 1988 il sentimento diffuso era che il sistema sovietico fosse vicino al collasso, discredito non soltanto dall'arretratezza economica, ma dal fallimento della promessa di portare giustizia politica e sociale.

Spesso la gente scherza sui propri governanti – soprattutto se di regimi oppressori – non tanto per rovesciare il governo ma per renderlo sopportabile. Alexander Rose vede nelle barzellette politiche russe un esercizio di resistenza, un temporaneo calmante che agisce da surrogato alla partecipazione attiva nelle scelte politiche e sottolinea la peculiarità delle barzellette che si diffondono sotto i regimi autoritari di mostrare la discrepanza tra visione e realtà (cfr. Rose 2001-2002). Nei casi più estremi possono anche essere interpretate come indice di totale rassegnazione, poiché raccontarle attenuerebbe il senso di colpa verso il fallimento di una vera azione politica di opposizione. Un'altra ipotesi è che la diffusione di barzellette a sfondo politico rappresenti invece un'azione rivoluzionaria (cfr. Oring 2016). Molto spesso, a sostegno di questa possibilità, è citato il commento di George Orwell secondo cui "every joke is a tiny revolution" (in Oring 2016: 184), poiché arriva quantomeno a turbare o almeno a infastidire chi detiene il potere.

Quello che probabilmente permetteva la barzelletta era anche di ridere di sé stessi, di un organismo ipocrita, delle contraddizioni del sistema sovietico in cui vivevano cittadini che le rispecchiavano; mettevano in luce la coesistenza di due sfere incongruenti e tuttavia interagenti, quella della scena ufficiale e quella parallela del dietro le quinte, che erano spesso popolate dagli stessi attori.

* * *

In questo mio scritto ho tentato di introdurre alcuni dei temi significativi della guerra fredda attraverso la lente, talvolta divergente talvolta convergente, della metafora teatrale. Tuttavia, l'ambito delle questioni e degli argomenti coinvolti nella trattazione della guerra fredda riveste in ampiezza i più diversi linguaggi dell'arte: tanto quelli diretti, in cui essa occupa il

centro della scena, quanto quelli indiretti, dove sembra piuttosto funzionare come sfondo, atmosfera, orizzonte delle opere considerate. Per questo si è raccolta in questo volume una serie di articoli che potessero offrire uno sguardo d'insieme il più vasto possibile. Non si ha certo la presunzione di avere esaurito la trattazione di un tale complesso e controverso argomento e difatti, più che offrire una rassegna ragionata dell'immaginario della guerra fredda, si è cercato di comprendere come questa assuma una dimensione culturale e condizioni in profondità l'evoluzione di tematiche e di forme, innervando lo spazio artistico-letterario e producendo modi e stili inediti della rappresentazione.

Una delle questioni che subito emergono è quella della raffigurazione del nemico a fini propagandistici e di questo tema Alessandro Farsetti propone uno studio culturale sulle pratiche della propaganda Sovietica, tra il 1947 e la metà degli anni Cinquanta, in cui sottolinea l'importanza della proficua collaborazione tra artisti e intellettuali. Lo sguardo sull'Europa al di là del muro prosegue nel contributo di Massimo Palma che affronta le problematiche legate al tema del "ricordare" il Muro di Berlino, cercando negli autori tedeschi che hanno scritto di memoria del conflitto cosa ha voluto dire l'esperienza della scissione. David Matteini ci presenta un'altra possibilità di entrare nel clima culturale della Germania dell'Est nell'analisi che propone del romanzo di Ulrich Plenzdorf *Die neuen Leiden des jungen W.*, in cui l'autore legge la contemporaneità attraverso l'eredità letteraria di Goethe. Rimendiamo a Berlino, anche se dall'altra parte del Muro, dove Pierpaolo Martino ci introduce alla scoperta dell'esperienza vissuta da David Bowie in quella città a partire dalla creazione, nel 1975, di una delle sue maschere più note ossia il *Thin White Duke*, sino alla sua successiva evoluzione. Proseguendo in un ideale viaggio verso occidente, Federico Fastelli si sofferma sul tema del confine tra i due blocchi

e della precarietà dei rapporti dialettici, attraverso un'analisi dell'esperienza personale che Claudio Magris racconta, lui che visse a lungo a Trieste vera e propria città di frontiera, e della narrazione nei romanzi dei Wu Ming. Assunta Claudia Scottò di Carlo scova nel ricco epistolario di Pedro Salinas importanti riflessioni sulla guerra fredda e soprattutto sulla bomba atomica, che sarà poi al centro de *La bomba incredibile*, opera in cui lo stesso autore sublima l'ansia atomica e rappresenta l'angosciosa esistenza sotto quella permanente minaccia. Sara Sullam e Giuseppe Episcopo nei loro articoli pongono una riflessione sulla rappresentazione della guerra fredda in rapporto con le vicende storiche, l'una attraverso un'analisi di tre romanzi ispirati al celebre caso delle spie britanniche note come i *Cambridge Five*, l'altro offrendo esempi di tre diverse strategie rappresentative, quali la trasfigurazione narrativa, la drammatizzazione, la mimesi indiretta. Il problema di come rappresentare il racconto storico della guerra fredda a teatro è al centro delle considerazioni che Marta Marchetti ci presenta prendendo come riferimento *Rock'n'Roll* di Tom Stoppard, in cui la dimensione politica della cultura rock sembra funzionare da collante per il susseguirsi nel tempo degli eventi narrati. Beatrice Seligardi nel suo articolo ci mostra alcuni esempi, tra pittura e fotografia degli anni Sessanta e Settanta, dei nuclei tematici e ideologici al centro del dibattito culturale e politico di quegli anni. Le fantasie apocalittiche legate al terrore del rischio di un disastro atomico nel cinema americano degli anni Cinquanta e Sessanta, sono interpretate da Lorenzo Marmo seguendo le diverse declinazioni della categoria del corpo, tra dimensione materiale e metaforica.

NOTE

¹ È possibile trovare sul canale internet Youtube numerosi video che mostrano le varie occasioni in cui Ronald Reagan raccontava queste Soviet Jokes. [27/10/2020] <https://www.youtube.com/watch?v=mN3z3eSV-G7A>

² È possibile consultare il testo alla pagina internet [28/10/2020] <https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP89G00720-R000800040003-6.pdf>.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barile, Nello (2015), "La spia nel corpo di qualcun altro", *Bond, James Bond*, eds. Alberto Abruzzese, Gian Piero Jacobelli, Milano, Mimesis (edizione digitale).
- Coleridge, Ernest Hartley (1900), *The Works of Lord Byron*, London, John Murray, vol. 3.
- Churchill, Winston (1930), *My Early Life*, London, Thornton Butterworth.
- (1946), "The Sinews of Peace". [27/10/2020] <https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace/>
- Del Pero, Mario (2014), *La guerra fredda*, Roma, Carocci.
- Denning, Michael (1987), *Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller*, London, Routledge.
- Di Nocera, Alessandro (2003), *Supereroi e superpoteri. Storia e mito fantastico nell'America inquieta della guerra fredda*, Roma, Castelvechchi.
- Eco, Umberto (1965), "Le strutture narrative in Fleming", *Il caso Bond*, eds. Oreste Del Buono, Umberto Eco, Milano, Bompiani: 75-121.
- Feuerlicht, Ignace (1955), "A New Look at the Iron Curtain", *American Speech*, 30/3: 186-189.
- Fleming, Ian (1956), *From Russia With Love*, London, Vintage Books, 2012.

- Funnell, Lisa; Dodds, Klaus (2017), *Geographies, Genders and Geopolitics of James Bond*, London, Palgrave Macmillan.
- Gaddis, John Lewis (2005), *The Cold War: A New History*, New York, Penguin (edizione digitale).
- Mooij, Jan J.A. (1993), "Metaphor and Truth: A Liberal Approach", *Knowledge and Language*, eds. F. R. Ankersmit, J.J.A. Mooij, Dordrecht, Springer, vol. 3: 67-80.
- Morris, Edmund (1999), *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan*, New York, Random House.
- Nabokov, Vladimir (1958), "Translator's Foreword", Mihail Lermontov, *A Hero of Our Time*, New York, Ardis Publishers (edizione digitale).
- Oring, Elliott (2016), *Joking Asides: The Theory, Analysis, and Aesthetics of Humor*, Boulder, University Press of Colorado.
- Richards, I. Armstrong (1965), *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press.
- Ricœur, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil.
- Roberts, Steven V. (1987), "Reagan and the Russians: The Joke's on Them", *New York Times*, August 21 (edizione digitale).
- Rose, Alexander (Dec. 2001- Jan. 2002), "When Politics is a Laughing Matter", *Policy Review*, Hoover Institution, Stanford University.
- Roy, Donald, ed. (2003), *Romantic and Revolutionary Theatre 1789-1860*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sauerberg, Lars Ole (1984), *Secret Agents in Fiction: Ian Fleming, John le Carre and Len Deighton*, London, Macmillan.
- Sheppard, Francis H. W., ed. (1970), *Survey of London*, London, Athlone Press-University of London, vol. 35.
- Takors, Jonas (2010), "'The Russians could no longer be the heavies': From Russia with Love and the Cold War in the Bond Series", *Facing the East in the West: Images of Eastern Europe in British Literature, Film and Culture*, eds. Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker, Sissy Helff, Amsterdam-New York, Rodopi: 219-32.

Watson, Ernest Bradlee (1926), *Sheridan to Robertson – A Study of the Nineteenth-Century London Stage*, New York, Benjam Blom.

Wewitzer, Ralph (1817), *A Brief Dramatic Chronology of Actors: Etc. on the London Stage*, London, John Miller.

Wright, Patrick (2007), *The Iron Curtain – From Stage to Cold War*, Oxford, Oxford University Press.

Yarhi-Milo, Keren (2014), *Knowing the Adversary: Leaders, Intelligence, and Assessment of Intentions in International Relations*, Princeton, Princeton University Press.

GIUSEPPE EPISCOPO

*“Mio Dio, aiutami a sopravvivere
a questo amore mortale”.*

*John Adams, Robert Coover, Philip K. Dick
e lo spazio di storicità della Guerra Fredda*

1. *L'ultima era glaciale*

Diciamocelo pure subito, al contrario di quanto attesta l'attributo la Guerra Fredda è composta di un materiale incandescente. Al contatto con essa bruciano i coniugi Rosenberg – prima a Sing Sing, nel 1953, come persone reali, e poi a Times Square come protagonisti del romanzo di Robert Coover *The Public Burning* (1977); al suo contatto si levano in aria, come per effetto di combustione, i frammenti di storia che compongono *Nixon in China* di John Adams (1987); e le proiezioni della fantascienza – da *The Man in the High Castle* (1961) a *Ubik* (1969) di Philip K. Dick – portano al punto di fusione le nevrosi del presente. Prendiamo le mosse da qui, da tre contesti culturali diversi – *mainstream*, musica colta, “pulp” – in cui tre strategie rappresentative differenti – trasfigurazione narrativa, drammatizzazione, mimesi indiretta – cadenzano tre momenti topici

all'interno del medesimo scenario: la paura rossa combattuta negli Stati Uniti dal maccartismo, quell'invisibile "barriera di protezione" anticomunista costruita sulla scia dell'antica tradizione della caccia alle streghe (il romanzo di Coover); l'alternanza storia-utopia nello sguardo con cui John Adams avvolge, retrospettivamente, il nastro della storia; il trauma del mondo diviso in sfere d'influenza, spartito tra le due superpotenze, e rielaborato da Dick nella creazione di modelli distopici di mondi alternativi. Prendiamo allora le mosse da qui, riavvolgiamo a nostra volta il nastro della storia e avviamolo dal primo paragrafo di ciascuna delle opere.

The Public Burning si apre sull'ultimo atto della storia di Julius ed Ethel Rosenberg, la coppia di ebrei comunisti newyorchesi condannata alla sedia elettrica all'inizio degli anni Cinquanta con l'accusa di aver passato ai russi i segreti della bomba atomica. Contrariamente a quanto l'argomento possa lasciar intendere, il romanzo di Coover non è affatto una storia di spionaggio, non solo perché si sottrae ai canoni della letteratura di genere (tra l'altro, secondo Einstein non c'era alcun segreto intorno alla bomba atomica), ma perché l'*affaire* Rosenberg costituisce il nucleo della vicenda per tutt'altro motivo. Esso rappresenta il momento stesso in cui la Guerra Fredda diventa "affare" pubblico, si accomoda nell'inconscio collettivo americano dominandolo, informandolo, dettandone i principi, facendolo collassare intorno alle proprie leggi. Nel romanzo di Coover la Guerra Fredda è una macchina che, a cominciare da un sabato d'estate, inizia a macinare e a produrre storia seguendo il ritmo proprio dell'attesa dell'esecuzione:

On June 24, 1950, less than five years after the end of World War II, the Korean War begins, American boys are again sent off in uniforms to die for Liberty, and a few weeks later, two New York City Jews, Julius and Ethel Rosenberg, are

arrested by the FBI and charged with having conspired to steal atomic secrets and pass them to the Russians. They are tried, found guilty, and on April 5, 1951, sentenced by the Judge to die – thieves of light to be burned by light – in the electric chair, for it is written that “any man who is dominated by demonic spirits to the extent that he gives voice to apostasy is to be subject to the judgment upon sorcerers and wizards.” Then, after the usual series of permissible sophistries, the various delaying moves and light-restoring counter-moves, their fate—as the U.S. Supreme Court refuses for the sixth and last time to hear the case, locks its doors, and goes off on holiday – is at last sealed, and it is determined to burn them in New York City’s Times Square on the night of their fourteenth wedding anniversary, Thursday, June 18, 1953 (1997: 3).

Il prologo del romanzo esaurisce la parabola storica nel giro di un paragrafo: qui l’intera vicenda reale è raccolta intorno ai suoi snodi essenziali. Dal contesto storico internazionale ai riflessi sulla vita degli americani, tutta la descrizione dei punti principali viene messa in sequenza nella efficace stringatezza di un trafiletto giornalistico. Il linguaggio però non risulta essere coerente con l’impostazione del discorso né con la disposizione dei dati della vicenda; inizia invece ad allontanarsi progressivamente dallo stile tipico del testo informativo e, man mano che se ne distacca, la registrazione degli eventi entra in cortocircuito con la storia: tutto corrisponde alle cronache giudiziarie, nomi degli accusati, capo d’imputazione, tipo di condanna, motivazione, data dell’esecuzione. Tutto tranne il luogo. Ma è il cambio del luogo che retrospettivamente rende visibile il mutamento di registro a cui è sottoposta la storia dei Rosenberg, da caso reale a simbolo dello scontro di dottrine: da un lato lo Zio Sam, con il suo figlio prediletto Richard Nixon, e dall’altro il Fantasma, la personificazione dell’incubo che ha cominciato

ad aggirarsi in America. Ed è su questo piano che, rafforzata dall'adozione di un linguaggio religioso, la condanna alla sedia elettrica si tramuta da pena giuridica a rito di purificazione¹.

Con *Nixon in China* spostiamo avanti di una ventina d'anni le pagine del calendario. Nel 1972 gli occhi del mondo sono puntati sulla Cina: "the eyes and ears of history caught every gesture". Nixon lo sa e se lo ripete più volte scendendo dall'aereo presidenziale nell'aria che apre il primo atto. L'opera lirica di John Adams porta in scena un altro avvenimento politico simbolico, questa volta sul piano internazionale, del periodo della Guerra Fredda. L'incontro tra il "quattro volte grande" leader del balzo in avanti sinocomunista e il presidente dell'America che aveva sepolto il padre della *New Frontier* viene cadenzato su libretto di Alice Goodman in tre atti dalla durata decrescente: la scoperta dell'Atlantide del XX secolo, il "continente" scomparso, chiuso nel suo isolamento; le formalità che accompagnano le visite di stato; una meditazione finale al momento del ritorno a casa. Come *The Public Burning* anche *Nixon in China* è popolata da personaggi storici e figure reali, come il romanzo di Coover anche l'opera di Adams comincia con una data e un luogo ben definiti. E anche qui c'è qualcosa di elettrico:

The airfield outside Peking. It is a very cold, clear, dry morning; Monday, February 21, 1972; the air is full of static electricity. No airplanes are arriving; there is the odd note of birdsong. Finally, from behind some buildings, come the sounds of troops marching. Contingents of army, navy and air force – 120 men of each service – circle the field and begin to sing "The Three Main Rules of Discipline and the Eight Points of Attention" (2004: 5).

Nella descrizione della prima scena, quella dell'arrivo del presidente americano a Beijing, sembra quasi di leggere una delle indicazioni dei cartelli brechtiani, e d'altra parte proprio

qui nel coro dei militari che cantano la dottrina di Mao che lo spazio operistico apre al mito: Nixon si trova davanti a un mondo misterioso, entra in un luogo inesplorato, osserva l'evento dall'esterno, paragona se stesso ai moderni argonauti della missione spaziale Apollo². In questo parallelo risuona sì un richiamo alla forza simbolica della conquista dello spazio come forza creatrice di una nuova mitologia eppure, calato nel nuovo contesto (“*in China*”), è lo statuto stesso del mito a subire un duplice abbassamento. Primo abbassamento: la figura del nemico non è il prodotto di un conflitto tragico, bensì di un processo percettivo paranoide. Secondo abbassamento: i riti a cui l'eroe viene sottoposto sono le ritualità cerimoniali di un viaggio ufficiale celebrate in *prime time*. Questo denudamento del mito vale però solo per una componente in gioco, per l'America, cioè per Nixon, perché per l'altra, la Cina, tempo del mito e tempo della storia hanno un valore diverso. Lo dimostrano, nell'incontro con Mao Zedong nella seconda scena, le brevi frasi pronunciate da Nixon che ritornano alle parole dell'aria iniziale (“History holds her breath”, “History is our mother”): Mao misura il tempo secondo un'estensione diversa perché la rivoluzione può vivere solo nella durata, perpetrandosi. Le forze della storia che agiscono in essa, guidandola, e a cui si appella Mao non sono la “fede del popolo” – slogan buono per i mercati americani – il sogno di ricchezza – che crocifigge il popolo all'usura – sono, invece, quelle che danno durata alla rivoluzione: “The revolution does not last. / It is duration [...] / While it is young in us it lives; / we can save it, it never saves”. Insomma, “contemporanei” al Muro di Berlino ci sono altri due muri, portatori di livelli differenti e “non contemporanei” di temporalità, uno a ovest, Wall Street, uno a est, la Grande muraglia.

Con l'ultimo testo preso in considerazione compiamo un ulteriore salto temporale, ancora in avanti, ancora di una ventina d'anni, questa volta rispetto alla data del viaggio di Nixon in

Cina. Si tratta, però, di un salto nel futuro del 1992 immaginato a partire dal presente del 1969, l'anno in cui Nixon – già vice presidente di Eisenhower all'epoca del processo Rosenberg – è tornato sulla scena politica da protagonista assoluto. Assoluto, perché privo di alternative, è anche il mondo descritto in *Ubik*, già unificato dalla dottrina del mondo libero – la dottrina del libero mercato – che è quella del mondo eternizzato nei vincoli economici, e dove la guerra è combattuta non per conquistare territori, nazioni, imperi ma per guadagnare nuove fette di mercato, sbaragliare la concorrenza. Quella di *Ubik* è una guerra di capitalismo “concreto”: non ci sono *stocks* e *futures*, non c'è l'immaterialità dei grandi capitali finanziari, ci sono invece gruppi industriali e ci sono le loro merci. La merce, qui, agisce come uno di quei “motori finzionali che [nei romanzi di Dick] bruciano passato e storia” (Rossi 2002: 110) lasciando in vita solo il presente. E qui la vita del presente è quella dell'economia, che dipende interamente dalla merce. Per questo l'unica cosa viva è la merce: la merce è viva, la merce è ovunque.

At three-thirty A.M. on the night of June 5, 1992, the top telepath in the Sol System fell off the map in the offices of Runciter Associates in New York City. That started vidphones ringing. The Runciter organization had lost track of too many of Hollis' PSIs during the last two months; this added disappearance wouldn't do (Dick 1991: 3).

Philip K. Dick crea un mondo paradigmatico della Guerra Fredda non mettendo in scena un esito futuro della contrapposizione tra due ideologie inconciliabili, ma attuando una sovrascrittura di una sfera di realtà immanente al mondo del 1969. Alla rappresentazione di una opposizione binaria tra mondo libero e comunismo Dick sostituisce “una percezione totale – dall'esterno – della sostanziale continuità che unisce i processi storici sottoposti alla violenza prevaricatrice dell'Impero (l'an-

tica Roma, il nazismo, la presidenza Nixon)” (Pagetti 2008: 8). Come in *The Public Burning*, come in *Nixon in China*, anche in *Ubik* il mondo della Guerra Fredda è uno spazio attraversato da spettri. Quello che attraversa *Ubik* è però, paradossalmente, lo spettro del vincitore: e ad aver vinto è la merce.

2. L'eredità del XIX secolo

Potrebbe sembrare una scelta deliberata quella di aver accostato *incipit* che contenessero precise indicazioni temporali. Certo, al posto di *The Public Burning* sarebbe potuto esserci un altro romanzo ispirato ai Rosenberg, *The Book of Daniel* (1971) di Doctorow, Vonnegut al posto di Dick e, al posto di Adams, Nigel Osborne con l'opera lirica *Electrification of the Soviet Union*, anch'essa del 1987. Dovrò rimandare altrove una comparazione specifica tra questi casi, non credo però che un discorso sullo statuto di storicità della Guerra Fredda impostato su una triade alternativa possa condurre a risultati molto diversi da quelli qui raggiunti. Non era mia intenzione trovare *incipit* che si somigliassero nell'uso dei marcatori temporali, questo è stato effettivamente un caso; c'era invece una scelta deliberata: era quella di incrociare la lunga stagione politica di Nixon con le forme di rappresentazione della Guerra Fredda. Se aver scoperto che tutte le opere prese in esame iniziano contrassegnando esplicitamente delle date è stato un caso, averle disposte in sequenza, una dopo l'altra, permette di assegnare un senso diverso ai contesti così puntualmente ed esplicitamente indicati nei testi. In questa occasione, allora, con il vantaggio della distanza dalle opere e al netto del doloroso sacrificio di un puntuale riferimento ai passaggi testuali, la collazione dei singoli casi consente al discorso di risalire verso un tratto che appare agire quale detonatore simultaneo, quale carica d'innescio sincronica: sono tutte opere sintomatiche, nel senso che – osservate in sequenza e messe di fronte allo specchio ustorio della Guerra Fredda –

esprimono un sintomo comune. Perché in *The Public Burning*, *Nixon in China* e nelle opere di Philip K. Dick la rappresentazione letteraria al tempo della Guerra Fredda non si compie in termini che comportano l'adozione della "guerra-non-guerra" quale sfondo narrativo, cornice d'ambientazione, tratto caratteristico di un clima politico o sociale, né di una fase storica; essa bensì avviene riconoscendo nella Guerra Fredda un nuovo soggetto storico, portatore di una inedita trasformazione della temporalità. Sono allora tutte opere affette dal contagio causato dal contatto con un nuovo spazio di storicità, quello che viene permesso, concesso, prodotto, promosso all'interno della Guerra Fredda; uno spazio nato prima ancora della fine della Seconda guerra mondiale e prima ancora che l'espressione "Guerra Fredda" fosse coniata e diventasse poi, negli anni Cinquanta, moneta corrente. Di questo la Guerra Fredda è sintomo. E di questo la sua rappresentazione diventa sintomatica.

Che cosa significa, però, considerare *The Public Burning*, *Nixon in China*, insieme alla fantascienza dickiana, come opere sintomatiche di un nuovo spazio di storicità? Significa innanzitutto prescindere dalle distinzioni di genere e mettere da parte alcune categorie estetiche. Ma a vantaggio di cosa?

Per cercare di chiarirlo vorrei proporre un parallelo con l'epoca che ha visto la comparsa del romanzo storico e con le condizioni storico-sociali nelle quali – secondo l'analisi di György Lukács – è nato. Scrive così Lukács: "La Rivoluzione francese, le guerre della Rivoluzione, l'ascesa e la caduta di Napoleone hanno fatto della Storia un'esperienza vissuta dalle masse, e su scala europea" (1965: 14). Da qui – e prima di proseguire sulla via maestra di Walter Scott – il discorso de *Il romanzo storico* viene condotto intrecciando due percorsi. Da un lato quello in cui Lukács misura l'ampiezza del solco scavato durante l'epoca di transizione, quella tra il 1789 e il 1814, attraverso dei riscontri letterari: chiama in causa i *Reisebilder* di Heinrich Heine, in cui

il giovane poeta “descrive in modo molto vivo l’impressione suscitata [...] dal rapido mutare dei governi” (14), e *La certosa di Parma*, da cui emerge quale “impressione incancellabile abbia lasciato la dominazione francese nell’Italia settentrionale” (17). È vero, la parola che accompagna entrambe le opere per rafforzarne il senso profondo di trasformazione è “impressione”, eppure il sostantivo non è qui usato per indicare un moto dell’animo quanto per sostanziare il contatto con la base storica dell’analisi. “L’impressione” è la comprensione del carattere storico delle trasformazioni. In tal modo Heine e Stendhal segnano sul piano concreto della letteratura – perché secondo Lukács lo mettono sulla mappa letteraria – il problema del farsi della storia: scoprono di avere tra le mani un materiale diverso, rivelano che davanti ai loro occhi scorrono non già delle storie ma lo sviluppo del corso storico. (D’altra parte, come lo studioso ungherese avrebbe confermato in anni più vicini a quelli da cui siamo partiti e quindi in un contesto più fortemente radicato nella Guerra Fredda: “Il mondo rappresentato dalla letteratura è concreto” [1978: 986]). Lo sviluppo del corso storico era quel che sfuggiva alla comprensione del mondo rappresentato nelle epoche precedenti, tanto ai romanzi di soggetto storico del XVII secolo, che storici erano solo per l’argomento, per lo scenario, quanto al grande romanzo realistico-sociale del XVIII secolo, che non “si pone il problema di determinare concretamente nel tempo i suoi personaggi” (1965: 9 e sgg.).

Nel secondo percorso, invece, Lukács si addentra in un territorio completamente diverso, quello della storia militare, nel quale realizza una sorta di esercizio di microstoria applicato all’epoca napoleonica. In questione, qui, non è la forza di penetrazione della letteratura sulla realtà ma la forza di fluidificazione della storia che, a partire dalla loro composizione, esprimono gli eserciti napoleonici:

Nella sua lotta di difesa contro la coalizione delle monarchie assolute la repubblica francese fu costretta a creare eserciti di massa. La differenza tra eserciti mercenari ed eserciti di massa è però una differenza qualitativa proprio per ciò che concerne il rapporto con le masse della popolazione (1965: 15).

Da questa premessa procedono le pagine che, conseguenza dopo conseguenza, mettono in parallelo la nuova composizione dell'esercito francese e le profonde trasformazioni sociali: "L'intima vita del popolo è legata con il moderno esercito di massa in maniera tutta diversa da come poteva esserlo con gli eserciti della monarchia assoluta nel periodo precedente" perché "scompare la barriera di ceto sociale tra gli ufficiali nobili e la truppa: a tutti si apre la possibilità di salire agli alti gradi" (16). Dalla stessa premessa derivano anche i passaggi su immediate questioni tecniche, come gli approvvigionamenti, e la loro immediata ricaduta sulla vita collettiva: "Per gli eserciti di massa è impossibile il vettovagliamento mediante magazzini. Siccome essi si riforniscono per mezzo di requisizioni, è inevitabile che si vengano a trovare in un diretto e continuo rapporto con la popolazione del paese in cui la guerra viene condotta" (16). Tutto porta progressivamente a saldare in una forma di continuità l'esercito di massa e le masse, gli eventi militari e le vite individuali. Nell'esercito napoleonico Lukács vede la creazione di quelle condizioni che permettono agli uomini sia di concepire "la loro esistenza come qualcosa di condizionato storicamente", sia di vedere nella storia "qualcosa che esercita un'influenza profonda sulla loro giornaliera esistenza e che li riguarda direttamente" (17).

È un passaggio di orizzonti decisivo quello segnato dall'epoca rivoluzionaria e napoleonica perché conferisce una dimensione inedita all'agire storico dalla quale dipende l'apertura di una problematica interamente immanente degli eventi storici. Le categorie della storia entrano nella vita individuale

e collettiva in una dimensione non più riducibile a una chiave deterministica, fatalistica che agisce all'interno di una visione sostanzialmente immutabile dell'essenza dell'uomo e del corso della storia (22 e sgg.).

Nel ripercorrere le tappe del momento rivoluzionario Lukács fa deragliare le forze motrici del procedere storico fuori dai binari hegeliani: esse non sono più interne alla storia stessa, né è possibile dedurle da principi sovrastorici. E questo consente al romanzo di accedere alla storia adottandone le qualità temporali, di organizzare il proprio contenuto storico, e non più solo di ricorrere agli eventi per assegnare loro un carattere d'ambientazione³.

Chiudiamo qui il parallelo con l'epoca del romanzo storico e vediamo quale vantaggio possiamo averne ricavato.

3. *Guerra Fredda permanente*

Non si tratta di adottare le categorie lukácsiane, né di volerle adattare a una lettura in filigrana della Guerra Fredda come nuovo soggetto storico: quello che emerge con chiarezza dalle pagine che abbiamo ripercorso è lo strettissimo legame in cui sono serrati le categorie estetiche e i problemi di storicità. Il romanzo storico è, nel percorso tracciato da Lukács, l'esito mimetico concreto, la risultante letteraria della consapevolezza storicista che discende dalla Rivoluzione francese. Ma, più in generale, è il romanzo stesso ad appartenere ora al diverso ordine del “divenire” e del “processo” (Lukács 1999: 65) – e questa posizione era già espressa nel lavoro scritto ad Heidelberg, *Teoria del romanzo*, irripetibile sintesi di hegelismo e di romanticismo (Cases 1985: 112) – dal momento che risponde all'accidentalità delle empirie giocando la propria partita sullo “scacchiere della filosofia della storia” (124).

La posizione di vantaggio che ci garantisce il discorso di Lukács sul romanzo storico è quindi di poter spostare il discor-

so della letteratura sul versante della storiografia, del pensiero storiografico, delle riflessioni sulla filosofia della storia. Vediamo allora più da vicino cosa accade al pensiero storiografico tra la Rivoluzione francese e la Prima guerra mondiale prima di osservarne gli esiti nell'incandescente mondo della Guerra Fredda.

È però il caso di rallentare il ritmo e procedere con ordine. Elemento comune ai concetti fondamentali di "storia", "progresso" e "rivoluzione", e denominatore complessivo del loro carattere moderno è, nell'analisi di Reinhart Koselleck sulla semantica dei tempi storici, l'averne nel futuro il proprio orizzonte privilegiato⁴. Le vecchie storie al plurale, i progressi premoderni al plurale sono oggetto di una trasformazione che li comprende in un concetto al singolare, il "tempo storico", disposto nella stessa direzione, progressiva e lineare, su cui si colloca la freccia del tempo. L'irruzione di un orizzonte di aspettativa aperto, non determinato e non riconducibile alle esperienze preesistenti, stringe insieme progresso e storia, accordando i ritmi accelerati del primo anche alla seconda. È così che nel volgere di un secolo avviene una trasformazione dei concetti che, per effetto della denaturalizzazione delle precedenti esperienze del tempo, comporta uno spostamento da concetti di stampo "topologico" a concetti "dinamici". Una volta investiti di una natura orientata al futuro, i concetti acquisiscono contenuti che in essi non erano presenti prima⁵. La nozione di tempo viene osservata da Koselleck, sia dal punto di vista formale che da quello metastorico, non come una grandezza vuota, ma come una grandezza che cambia con la storia, misurata dalle fasi diastoliche e sistoliche che intercorrono tra esperienza ("passato presente") e aspettativa ("futuro presentificato").

Con l'avvento dell'età moderna (un tempo nuovo nel quale lo spazio dell'esperienza non è più in grado di determinare l'orizzonte di attesa) tutti i "concetti fondamentali della storia"

assistono a una trasformazione paradigmatica e decisiva della propria struttura interna. La “concettualità moderna”, resa possibile dall’accelerazione della storia e dall’apertura del futuro, conduce a una rivoluzione complessiva dei significati in virtù della quale i concetti che reggono la comprensione della storia non si rivolgono alle esperienze passate, non sono più retrospettivi, ma si riferiscono allo specifico futuro di *neue Zeit*, di “epoca nuova”, incomparabile con quelle che l’hanno preceduta (Koselleck 1983: 319).

Sotto l’azione della spinta verso il nuovo, imposta dall’accelerazione creata dalla dimensione del futuro, le tradizionali strutture formali del tempo naufragano sugli scogli del moderno. La *neue Zeit*, il tempo qualitativamente nuovo che informa di sé il moderno, ne costituisce la sua intrinseca struttura. Al punto che non soltanto viene a identificare un passaggio in avanti rispetto al passato in una, tutto sommato, tradizionale successione di tempi, ma segna la rottura decisiva con il passato, istituendo una nuova periodizzazione nella quale la tradizionale catena logica che aveva saldato esperienza e aspettativa non risponde più al nuovo tempo. Nel mutamento dei campi di significato cadenzato dal tempo nuovo (*neue Zeit*) è espressa la coincidenza, pienamente manifesta in lingua tedesca, con l’epoca che esso inaugura, il moderno (*Neuzeit*) (262). In questa saldatura è racchiusa la specifica qualità storica che il tempo acquista dalla seconda metà del XVIII secolo. E se nel moderno la storia diviene sempre meno un disinteressato racconto del passato (non è forse proprio questa la chiave di volta del discorso di Lukács sul romanzo storico?) è perché il tempo cambia pelle: “Il tempo non si accontenta più di restare la forma nella quale si svolgono tutte le storie; acquista esso stesso una qualità storica. Dunque la storia non si compie più nel tempo, ma grazie al tempo” (276). Nella proposta di Koselleck identificare la nuova natura del tempo – da *medium* nel quale si dispongono

e prendono posto le storie a forza dinamica della storia – vuol dire mettere a fuoco l'immagine di una struttura temporale che irreggimenta la stessa nozione di storia.

La Guerra Fredda, intesa non come fase storica – ovvero come oggetto d'indagine storiografica – ma dalla prospettiva del pensiero storico – ovvero come nuovo soggetto storico –, apre ancora una volta un nuovo spazio di storicità sul finire degli anni Dieci del Novecento, quando la Rivoluzione russa, il Biennio rosso, la Repubblica di Weimar e anche, perché no, la singolare esperienza del comunismo inglese (dalla portata più ridotta ma oggetto, già nel 1924, di un'azione di controspionaggio in stile Guerra Fredda)⁶, segnano un passaggio di prospettive storiche e mettono alla prova il modello storiografico ottocentesco. Tutto quanto era stato chiesto alla Storia nel corso del XIX secolo era stato portato a termine. La Storia aveva liberato il campo dell'esperienza umana dai residui dell'unità ecclesiastico-clericale, aveva agito da contrappeso allo spirito razionalistico-rivoluzionario, aveva contribuito ai processi di nascita degli stati costituzionali. Ora, con la fine della Prima guerra mondiale si chiude del tutto un'epoca che aveva ormai assolto ai suoi doveri e si apre uno spazio di storicità che sfugge alle forme dell'analisi storiografica con cui, in precedenza, veniva immaginato l'insieme degli eventi.

Lo storico tedesco Ernst Troeltsch nel commentare all'inizio degli anni '20 la crisi dello storicismo riconosce proprio questo, riconosce che il funzionamento di uno strumento di comprensione della realtà storica è ormai inibito. «Quando oggi si sente parlare di crisi della scienza storica,» – scrive nel suo lavoro maggiormente ambizioso – “più che di una crisi della indagine storica degli studiosi e degli specialisti, si tratta di una crisi del pensiero storico in generale” (1922, ed. 1985: 51). Perché, ed è questo il cuore del problema, «la crisi è invece tanto più grave nei generali fondamenti ed elementi filosofici del pensiero sto-

rico, nella concezione dei valori storici, sulla cui base dobbiamo pensare e costruire la connessione della storia» (54). All’individuazione del problema segue un’operazione di rilancio dello storicismo che per Troeltsch può avvenire solo alla condizione di stabilire un ulteriore patto con il futuro: “nella visione storica, presente e futuro devono potersi annodare” (169); e con il nuovo: “la storia sbocca sempre in una comprensione del presente e del futuro. E anche questa comprensione del presente e del futuro è, pur sempre, movente e risultato” (188). Ma un nuovo patto con il futuro è ancora possibile?

4. *La dittatura del presente*

A quale prova, allora, non resiste lo storicismo? O, meglio e in modo più preciso, cosa pone fuori causa un modello di sapere storico del quale lo storicismo era stato un interprete privilegiato? Ebbene, nell’arco cronologico che porta dalla Riforma alla Rivoluzione francese, l’abbiamo visto con Koselleck, si realizza quella temporalizzazione della storia che del moderno rappresenta un elemento distintivo dal momento che, sottraendo il futuro al chiuso di un’attesa determinata, ricaccia indietro la tradizione che saldava insieme tempo della storia e millenarismo. Così, e questo l’abbiamo visto con Lukács, nel regime di storicità emerso nel corso della Rivoluzione francese e delle guerre napoleoniche maturano le condizioni per la nascita del romanzo storico che, nella sua forma classica, corrisponde a quella struttura temporale che permette di ricongiungere l’agire nella storia con il concetto dinamico del futuro. È quindi la posizione che il futuro occupa nella distribuzione dei tempi storici ad aver modificato gli esiti delle strutture temporali, determinandone le transizioni sia prima, nell’epoca rivoluzionaria, sia poi, nello scorcio finale degli anni Dieci del Novecento.

La comparsa del futuro come tempo nuovo (*neue Zeit*) determina la creazione del mondo moderno (*Neuzeit*); la sua scom-

parsa, invece, porta alla transizione verso le strutture temporali della Guerra Fredda, laddove il modello di temporalizzazione è dettato proprio dalla fine del futuro, dalla sua assenza nell'orizzonte temporale. Se l'aggettivo "fredda", nella famosa formula orwelliana⁷, esprime con uno stato termico la qualità della guerra – conflitto a bassa intensità; guerra non guerreggiata, "equilibrio del terrore" – è invece l'aggettivo che precede l'espressione, quello dimenticato, caduto dall'uso, a dare la dimensione della nuova temporalizzazione della storia. "We may be heading not for general breakdown but for an epoch as horribly stable as the slave empires of antiquity": forse non stiamo andando incontro a un collasso totale – scrive George Orwell nel famoso articolo del 1945, *You and the Atom Bomb* – ma verso un'epoca caratterizzata da una orribile *stabilità*. La stabilità – simile a quella degli imperi schiavisti del passato – fornisce un primo tassello per identificare una determinazione che agisce nell'ambito storico e temporale. Questo elemento di staticità, di conservazione dello *status quo*, viene quindi immediatamente caratterizzato nei termini della sua realizzazione concreta di pace senza pace, condizione nella quale una superpotenza si trova a essere "unconquerable and in a permanent state of «cold war» with its neighbours" (1968: 9)⁸.

Guerra Fredda "permanente", dunque. Il secondo aggettivo è tanto caratterizzante quanto il primo: esso esautora il futuro dal suo compito, lo destituisce del suo ruolo, lo esclude dalle dimensioni storiche della temporalità, lo depotenzia. Nella Guerra Fredda il futuro è interdetto, inibito, inattuabile; e al futuro si sostituisce lo stallo, la contrapposizione tra blocchi, la *stabilità* del tipo degli antichi imperi, la condizione di sospensione *permanente* nel presente.

Dalla fine del futuro discende la crisi dello storicismo, dalla crisi dei meta-racconti fondativi e delle narrazioni legittimanti deriva la fine del moderno. La prima relazione l'abbiamo af-

frontata seguendo gli snodi dei tempi storici, la seconda catena di conseguenze, invece, è quella che mette in relazione, nel percorso inanellato da Jean-Françoise Lyotard, la condizione del sapere, lo statuto della scienza con le regole di legittimazione espresse nei meta-racconti, che costituiscono la base semantica dell’orizzonte di universalità. Al cuore del moderno, scrive Lyotard,

Esiste una «storia» universale dello spirito, lo spirito è «vita», e questa «vita» è rappresentazione e formulazione della sua stessa natura, essa si serve della conoscenza organizzata in tutte le sue forme nelle scienze empiriche. L’enciclopedia dell’idealismo tedesco è la narrazione della «storia» di questo soggetto-vita. Ma ciò che ne nasce è un metaracconto” (2014: 63).

Il passo successivo, ciò che accade *dopo* il moderno, è iscritto proprio qui nella fine di questo soggetto che “Fichte chiama ‘Vita divina’ ed Hegel ‘Vita dello spirito’” (64), nella rottura delle endiadi di spirito-natura, ragione-realtà, verità-ideale che avevano composto l’unità teleologica dell’dealismo legittimata dai meta-racconti universali. Perché è proprio qui, nella crisi delle scienze dello spirito, che Lyotard rintraccia quel cambio di paradigma a cui dà il nome di “condizione postmoderna”.

Eppure, il passaggio di dominanti che Lyotard – in continuità con le teorie espresse da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* – affronta partendo dall’analisi dei fatti linguistici insiti nei meta-racconti non sorpassa del tutto inatteso. Come nota Bruno Moroncini esso era già ben chiaro al pensiero filosofico della crisi:

uno sguardo alle pagine diltheyane dell’*Einleitung in die Geisteswissenschaften* [...] è sufficiente per vedere all’opera la lucida critica del meta-racconto «Filosofia della storia» e di quello della «sociologia positiva». La stessa descrizione

della crisi è, come si sa, nelle pagine d'apertura di due testi per altri versi distanti: la *Krisis* husserliana e *Der Historismus und seine Probleme* di Troeltsch [...] La crisi qui denunciata riguarda esattamente la possibilità da parte dei meta-racconti di legittimare i saperi scientifici ed in ultima analisi di auto-legittimarsi (1988: 61-63).

L'amore mortale è allora la dittatura del presente, da cui non c'è via d'uscita. Il presente perenne, eternizzato è un segmento chiuso da due traumi: a un estremo quello della guerra e, all'altro, quello di ciò che resta del futuro dopo la fine del moderno, ovvero un futuro a cui non si riesce a dare altra immagine che non sia la fine della storia, l'apocalisse atomica, l'ultimo uomo sulla terra⁹. Agganciare la semantica dei tempi storici alle forme di rappresentazione "post" moderne della Guerra Fredda consente di riconoscere nello stallo del presente lo spazio di storicità prodotto da due blocchi (ciascuno *unconquerable*, per ritornare a Orwell) che sono interpreti nuovi, ovvero inediti, di due dimensioni tutt'altro che nuove, l'Impero e l'Universalismo. All'interno di questo spazio, precipitato nel conflitto senza sbocchi tra l'Impero del libero mercato e l'Universalismo socialista, le tre strategie rappresentative che abbiamo preso in esame – la trasfigurazione narrativa di *The Public Burning*, la mimesi indiretta di *Ubik*, la drammatizzazione in *Nixon in China* – lavorano con gli strumenti che la fine del futuro ha messo loro a disposizione. Sono nuovi "romanzi storici" che scavano nel presente, ovvero nella dimensione della temporalità che la Guerra Fredda consente in un regime di storicità da cui è scomparso il futuro¹⁰.

Così per *The Public Burning*, dove la spazializzazione della storia è raggiunta moltiplicando le prospettive, i punti di vista, le voci narranti "sul" presente, lasciando che i personaggi assumano, si ritaglino diversi ruoli o investendoli di diversi ruoli: Nixon, ad esempio, che simpatizza per Julius Rosenberg (en-

trambi sono figli della grande depressione), che vive il presente diegetico già succube dell'accusa dello scandalo del Watergate. Tutto ciò fino al momento in cui, a Times Square, la simultaneità delle prospettive scompare e resta praticabile solo una forma di temporalizzazione: il presente. Quel presente diventa un buco nero dove l'intero universo americano si raccoglie, e collassa ai piedi della sedia elettrica:

It's true, they're really piling in now, everybody jamming up together, old and young, great and small, of all creeds, colors, and sexes, shoulder "to shoulder and butt to butt, missionaries squeezed up with mafiosos, hepcats with hot-tentots, pollyannas with press agents and plumbers and panty raiders – it's an ingathering of monumental proportions, which only the miracle of Times Square could contain! And more arriving every minute: workers in dungarees, millionaires in tuxedos, pilots, ballplayers, sailors, and bellboys in uniform, brokers in bowlers, bakers in white aprons tied over bare bellies. Certainly this is the place to be, and anyone who's anyone is here: all the top box-office draws and Oscar winners, all the Most Valuable Players, national champions and record holders, Heisman Trophy and Pulitzer Prize winners, blue ribbon and gold medal takers, Purple Hearts and Silver Stars, Imperial High Wizards, Hit Paraders, Hall of Famers, Homecoming Queens, and Honor Listees. "The winners of small-town centennial beard-growing contests have all come, the year's commencement speakers, class valedictorians, and quiz-show winners, the entire Social Register, the secretariat of Rotary International. The Sweetheart of Sigma Chi. Yehudi Menuhin, Punjab, Dick Button, who isn't here? (Robert 1997: 355-356).

Così anche nel terzo atto di *Nixon in China*, nel quale Mao Zedong, Richard Nixon, le loro mogli, i loro consiglieri, stanchi, spossati, spogliati dei rispettivi ruoli ufficiali – e dei conseguenti doveri – lasciano scorrere nell'oblio le ragioni del loro

incontro di fronte alla storia, abbandonano l'idea che dal loro incontro possa scaturire un nuovo futuro: fanno sprofondare il futuro e si abbandonano al passato – ai ricordi che esso porta loro – lasciandoli riemergere nel presente. Il cambio di dominanti temporali del III atto è marcato negli accenti musicali dall'uso dell'arpeggio, dall'intreccio delle parti vocali, nella rappresentazione sonora del ritmo della memoria (Johnson 2011: 252 e sgg.). La differenza che l'opera di Adams presenta rispetto al romanzo di Coover è però questa: in *The Public Burning* il presente agisce come una forza gravitazionale che porta ogni elemento a collassare nel suo spazio; nell'ultimo atto di *Nixon in China* il presente compare invece come uno spazio privo di gravità, che lascia i ricordi fluttuare in sospensione: la California, la guerra nel Pacifico (Nixon), il tempo della rivoluzione, inteso da Mao in una duplice chiave, come movimento politico e come momento autentico del ciclo naturale.

Come in *The Public Burning*, come in *Nixon in China* così, infine, anche in *Ubik* siamo al cospetto di un regime di storicità da cui è scomparso il futuro. Vorrei però chiudere sul romanzo di Philip K. Dick con una questione che intendo sviluppare a partire dalle pagine che Gabriele Frasca ha dedicato all'autore americano in *L'oscuro scrutare*. Al vertice opposto del corso del Novecento, con la Guerra Fredda simbolicamente conclusa con la caduta del muro di Berlino e poi, su un piano non simbolico, terminata con la caduta dell'Unione sovietica, Frasca si chiede se non sia l'identità "vittimale" imposta all'Occidente e contrabbandata dalla "forma liberal" il destino lasciato in eredità dalla Guerra Fredda. Un destino che si perpetua nelle categorie determinate dalla stessa epoca, ovvero un "paesaggio permanente di guerra-non-guerra" che porta con sé,

neanche fosse un mondo alternato di Dick, una traccia fin troppo evidente [...] della seconda guerra mondiale, non tanto (e non solo) nelle sue elezioni lessicali (i nomi dei ne-

mico, che sono maschere vuote, gira gira sono sempre gli stessi: Hitler, nazismo, Stalin...), ma in una sorta di estensione [...] di quella che Foucault giustamente notava essere stata una particolarità di quella guerra, vale a dire la messa in campo di un sistema di patti esplicitamente sociali [...] in cambio della promessa di una nuova più equa organizzazione economica (Frasca 2007: 132-133).

È, in buona sostanza, la descrizione della trappola dei sistemi che si accavallano in *Ubik* – economia, religione, guerra – rispetto ai quali il protagonista del romanzo, Joe Chip, un po’ come l’attore feticcio dei film di Hitchcock, sembra essere la persona sbagliata nel posto sbagliato, quella meno adatta ad affrontare la situazione. Eppure è proprio Joe Chip, l’uomo comune precipitato nel mare non navigabile del presente, a mostrare con la sua inadeguatezza che la temporalità del “presente” è informata di più mondi compresenti (nel romanzo di Dick i tre livelli di cui è composto l’*Ubik*), ognuno reificazione di un grado di realtà. Fredric Jameson qui parlerebbe di “nostalgia per il presente”, ovvero della forma romanzesca dickiana come una “distorta di cartografia cognitiva, come proiezione inconscia e figurata di una versione più «realistica» della nostra situazione” (2007: 286).

Ora, però, se in *Ubik* la natura divina e spettrale della merce si dimostra un vettore efficace nell’infittire il grado di temporalità del presente, altre presenze, similmente oscure, fantasmatiche e, in buona sostanza, spettrali agiscono in *The Public Burning* e in *Nixon in China* mandando in frantumi la singolarizzazione ottocentesca del concetto di Storia. Ma è l’intera “cartografia cognitiva” del mondo della Guerra Fredda che sembra essere percorsa da spettri: così, al di fuori dell’unità di misura della forma classica dei romanzi storici analizzati da Lukács, le opere dominate dalle determinazioni della Guerra Fredda giungono a rimpiazzare un soggetto storico reale (la classe sociale, il mo-

vimento di singolarizzazione collettiva o la fede nel progresso) con uno spettrale che si prende carico della storia, ne cattura i sintomi e infine, in quanto figura privilegiata della temporalità sospesa tra il *non più* e in *non ancora*, s'impadronisce, occupa e, com'è proprio degli spettri, infesta lo spazio di storicità del presente.

NOTE

¹ Secondo Molly Hite nel circonfondere la vicenda storica di un aspetto rituale il romanzo di Robert Coover si trova anche a riscattare i Rosenberg dalla *damnatio memoriae* a cui erano stati condannati (Hite 1993: 85-87).

² È un punto che William Germano affronta attraverso una serie di rimandi intertestuali sull'uso e l'abuso della mitologia da parte degli imperi (2012: 819).

³ Si vedano le pagine di Guido Mazzoni su Lukács, la Storia e il romanzo ottocentesco (2011: 280 e sgg.).

⁴ Riprendo qui alcuni concetti sulle dominanti temporali che avevo affrontato nel mio lavoro su Stefano D'Arrigo e Thomas Pynchon *L'eredità della fine* (Episcopo 2016).

⁵ Ogni concetto fondamentale contiene elementi di significati passati collocati a diversi gradi di profondità, come pure aspettative rivolte al futuro di peso diverso. In questo modo tali concetti generano, per così dire in modo immanente al linguaggio, a prescindere dal loro contenuto di realtà, potenziali di movimento e trasformazione temporale (Koselleck 1983: 30).

⁶ In relazione a questo aspetto vorrei riportare, come un'ulteriore notazione, quanto detto da Lukács nel 1968 in un'intervista per la *New Left Review* sul marxismo inglese: l'unico in Europa a non avere una tradizione nativa (2011: 4-5). L'azione di controspionaggio, invece, era legata alla cosiddetta "Lettera di Zinov'ev", un documento falso prodotto dall'Intelligence britannica allo scopo di screditare pubblicamente il Partito Comunista della Gran Bretagna.

⁷ A voler velocemente ripercorrere la genealogia dell'espressione "Guerra Fredda" rileviamo che, oltre alla formulazione di George Orwell sul *Tribune*, la diffusione nel contesto americano è stata favorita da una serie di articoli sulla politica estera di Truman pubblicati nel 1947 dal giornalista del *New York Herald Tribune*, Walter Lippmann. Lippmann, a sua volta, riprende la

frase dal discorso pronunciato il 16 aprile dello stesso anno da Bernard Baruch (autore di un primo fallimentare tentativo di disarmo atomico unilaterale) “Let us not be deceived; we are today in the midst of a Cold War. Our enemies are to be found abroad and at home. Let us never forget this: Our unrest is the heart of their success”. Guerra Fredda e principio di maccartismo con i nemici che compaiono anche sul fronte interno. La formulazione moderna dell’espressione “Guerra Fredda” sembra però risalire alla fine dell’Ottocento e spettare a Eduard Bernstein, esponente del socialismo tedesco, che la utilizzo nel contesto della corsa agli armamenti nell’ultimo decennio del XIX secolo parlando di una specie di Guerra Fredda in cui “non si spara” ma “si sanguina”. Ma è in un contesto diverso e lontano nel tempo che vengono accostati, forse per la prima volta, soggetto bellico e aggettivo termico. Il contesto è quello della Reconquista in Andalusia durante il periodo del Sultanato di Granada: quasi riaffermando in chiave letteraria (siamo nel XIV secolo) il concetto omerico di *kleos*, fama immortale, gloria, il cavaliere don Juan Manuel distingue tra una guerra “caliente”, che può concludersi solo con la morte o con la pace, e una “fría”, che non porta verso una conclusione del conflitto, né consegna prestigio e onore a chi la combatte (1332 ed. 1981: 357; si veda García Arias 1962: 104-105).

⁸ Il secondo corsivo è mio.

⁹ La sensazione della fine del mondo conosciuto è il tratto catalizzatore delle paure della Guerra Fredda dagli anni Cinquanta, con l’incursione degli “ultracorpi” comunisti nella società americana (il caso Rosenberg), agli anni Ottanta con l’incubo del disastro atomico (anche in chiave civile, con gli incidenti di Three Mile Island, negli USA, nel 1979 e di Chernobyl, in URSS, nel 1986).

¹⁰ Al rapporto tra il romanzo storico ottocentesco e la rappresentazione romanzesca postmoderna dedica un’interessante analisi Amy J. Elias (2001) che, elaborando il concetto di “*metahistorical romance*”, riannoda le teorie di Linda Hutcheon (1988) e di Fredric Jameson (1991) sulla narrativizzazione delle forme di storicità con il tema dell’eredità americana di Walter Scott discusso da George Dekker (1987). Va sottolineato che negli ultimi due decenni, ma soprattutto a partire dal 2010, una serie crescente di studi prodotti sulle due sponde dell’Atlantico ha cominciato a osservare la Guerra Fredda non solo dal punto di vista geopolitico, ma anche da quello tipologico-culturale, come un’unica macro-stagione al cui interno cadono o sono inglobate tutte le particolarità specifiche che prendono il nome di postmoderno, postcolonialismo, tardo capitalismo. Tra questi lavori ricordiamo: Adam Piette (2009), Daniel Grausam (2011); Steven Belletto (2012), David Seed (2013), Andrew Hammond (2013), Daniel Cordle (2017).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Adams, John (1987), *Nixon in China. An Opera in Three Acts*, libretto di Alice Goodman, New York, Boosey & Hawkes, 2004.
- Belletto, Steven (2012), *No Accident Comrade: Chance and Design in Cold War American Narratives*, Oxford, Oxford UP.
- Cases, Cesare (1979), "La teoria del romanzo di Lukács e Bachtin", *Su Lukács*, Torino, Einaudi, 1985: 110-21.
- Coover, Robert (1977), *The Public Burning*, New York, Grove Press, 1997.
- Cordle, Daniel (2017), *Late Cold War Literature and Culture: The Nuclear 1980s*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Dekker, George (1987), *The American Historical Romance*, Cambridge, Cambridge UP.
- Dick, Philip K. (1969), *Ubik*, New York, Vintage Books, 1991.
- Elias, Amy J. (2001), *Sublime Desire History and Post-1960s Fiction*, Baltimore and London, The John Hopkins UP.
- Episcopo, Giuseppe (2016), *L'eredità della fine. Gravity's Rainbow di Thomas Pynchon e Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Firenze, Cesati.
- Frasca, Gabriele (2007), *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Roma, Meltemi.
- García Arias, Luis (1962), "El concepto de guerra y la denominada «guerra fría»", *La Guerra Moderna y la Organización Internacional*, ed. L. García Arias, Madrid, Instituto de Estudios Políticos: 91-136.
- Germano, William (2012), "Opera as News: *Nixon in China* and the Contemporary Operatic Subject", *University of Toronto Quarterly*, 81/4: 805-23.
- Grausam, Daniel (2011), *On Endings: American Postmodern Fiction and the Cold War*. Charlottesville, University of Virginia Press.
- Hammond, Andrew (2013), *British Fiction and the Cold War*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

- Hite, Molly (1993), "'A Parody of Martyrdom'. The Rosenbergs, Cold War Theology, and Robert Coover's *The Public Burning*", *Novel: A Forum on Fiction*, 27 / 1: 85-101.
- Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge.
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, trad. it. a cura di Massimiliano Manganeli, *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Johnson, Timothy A. (2011), *John Adams's "Nixon in China". Musical Analysis, Historical and Political Perspectives*, Farnham, Ashgate.
- Juan Manuel (1332), *Libro de los Estados, Obras completas*, ed. José Manuel Blecuá, Madrid, Gredos, 1981.
- Koselleck, Reinhart (1979), *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, trad. it. a cura di Anna Marietti Solmi, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1983.
- Lukács, György (1957), *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, trad. it. a cura di Andrea Casalegno, "Il significato attuale del realismo critico", *Scritti sul realismo*, Torino, Einaudi, 1978: 853-994.
- (1955), *Der Historische Roman*, trad. it. a cura di Eraldo Arnaud, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1964.
- (1971), *Lukács on his life and work, Lives on the Left. A Group Portrait*, ed. Francis Mulhern, London-New York, Verso, 2011: 3-14.
- (1920) *Die Theorie des Romans*, trad. it. a cura di Giuseppe Raciti, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999.
- Liotard, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, trad. it. a cura di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- Mazzoni, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- Moroncini, Bruno (1988), *Il discorso e la cenere. Dieci variazioni sulla responsabilità filosofica*, Napoli, Guida.

- Orwell, George (1945), "You and the Atom Bomb", *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, eds. Sonia Orwell, Ian Angus, London, Seeker & Warburg, 1968, vol. 4: 6-9.
- Pagetti, Carlo (2008), "L'alternativa è il nulla: *Ubik* uno e trino", Philip K. Dick, *Ubik*, Roma, Fanucci: 7-20.
- Piette, Adam (2009), *The Literary Cold War, 1945–Vietnam*, Edinburgh, Edinburgh UP.
- Rossi, Umberto (2002), "Fourfold Symmetry: l'interazione dei livelli di realtà in tre romanzi di Philip K. Dick", *Ácoma, rivista internazionale di studi nordamericani*, 23: 100-13.
- Seed, David (2013), *Under the Shadow: The Atomic Bomb and Cold War Narratives*. Kent, Kent State UP.
- Troeltsch, Ernst (1922), *Der Historismus und Seine Probleme*, ed. it. a cura di Giuseppe Cantillo e Fulvio Tessitore, *Lo storicismo e i suoi problemi*, Napoli, Guida, 1985.

ALESSANDRO FARSETTI

*Le origini e il senso dell'antiamericanismo russo
nell'arte sovietica (1947-1956)*

1. *Introduzione*

La ricerca qui presentata è partita da un interrogativo: è esistita in Unione Sovietica un'arte della Guerra Fredda, ossia un'arte che abbia tematizzato il conflitto indiretto tra USA e URSS nella seconda metà del Novecento? A quanto mi risulta, l'argomento è stato oggetto di un solo studio mirato, tra l'altro appena uscito (Dobrenko 2020: cap. 9), dal quale ho tratto molti degli esempi analizzati; per il resto, si registrano solo alcuni interventi dedicati al cinema (Turovskaja 1993; 1996; 2004; Fedorov 2009) e ai cartoni animati (Fedorov 2015). Il periodo preso in esame da queste indagini – a eccezione di Fedorov (2009) – va all'incirca dall'avvio della dottrina Truman alla destalinizzazione, vale a dire la fase iniziale – quella di maggiore tensione – dello scontro¹; gli anni successivi sono caratterizzati da una distensione dei rapporti tra le due superpotenze (l'epoca del cosiddetto “disgelo”) con sporadiche recrudescenze del conflitto, cosicché l'arte sovietica non risulta più pervasa dal

tema “Guerra Fredda”². È dunque apparso naturale circoscrivere secondo tali limiti temporali anche lo studio che propongo. A giudicare dai lavori citati e da ulteriori ricognizioni da me condotte, il corpus etichettabile come “arte sovietica della Guerra Fredda” è composto esclusivamente da opere di propaganda politica, ossia che si caratterizzano per la stretta collaborazione con le autorità statali al fine di attuare un preciso programma culturale.

Tutte le opere prese in considerazione rientrano nel canone del realismo socialista, vale a dire l'estetica imposta dall'alto in URSS a partire dal 1934 – e per lunghi periodi l'unica riconosciuta a livello ufficiale o comunque dominante – fino alla caduta del comunismo. Tale circostanza di per sé non implica un giudizio di segno negativo sull'intrinseca qualità artistica delle opere, ma senz'altro ci informa del contesto valoriale e ideologico in cui esse sono state prodotte e recepite. L'approccio più produttivo in un'indagine su questo tipo di arte è stato dunque quello dei *Cultural Studies*, già seguito peraltro dalle ricerche sul tema sopracitate. Come è noto, gli studi culturali sono un campo di indagine vasto e complesso, che si fonda su principi operativi quali il rifiuto della distinzione tra fenomeni “bassi” e “alti” e può attingere i suoi strumenti metodologici da paradigmi interpretativi del reale quasi opposti tra loro, come ad esempio il marxismo, lo strutturalismo e il poststrutturalismo. In questo saggio è stato accordato maggiore rilievo alla dimensione testuale sia del sistema culturale sovietico in generale, sia dei singoli prodotti della cultura: sebbene eterogenei e veicolati con media diversi, quest'ultimi hanno in comune la struttura saussuriana significante-significato, ossia funzionano a tutti gli effetti come una lingua di cui si possono riconoscere i codici utilizzati (cfr. Barker, Jane 2016: 30). La possibilità del confronto tra generi artistici così differenti – come testi poetici (anche rivolti a ragazzi), film, pièce teatrali, manifesti – è garantita

inoltre dalla sostanziale omogeneità e semplicità dei linguaggi che attraversa le opere prese in esame (cfr. *infra*, § 5). L'elemento di novità che propongo rispetto alle indagini passate è il seguente: attingendo a opere di vario carattere si intende riflettere sui modi dell'espressione in un contesto culturale che non incoraggia l'innovazione delle forme e l'elaborazione di uno stile individuale. In altre parole, senza la pretesa di esaurire l'argomento ma piuttosto individuando dei casi esemplari, mi sono interrogato su *come* veniva rappresentata una situazione geopolitica sostanzialmente nuova all'interno del canone del realismo socialista. La tesi principale che svilupperò è che l'arte sovietica della Guerra Fredda sia incentrata su un antiamericanismo realizzato con l'unione di due modelli: un'immagine russa e sovietica degli Stati Uniti elaborata nei primi decenni del Novecento e l'immagine dell'invasore nazista del periodo bellico.

Anzitutto, saranno necessarie alcune coordinate storiche; successivamente passerò a tratteggiare la formazione dell'immagine del nemico straniero e la sua applicazione nel contesto della Guerra Fredda. Per concludere, approfondirò le osservazioni sugli aspetti formali delle opere in esame.

2. Contesto storico

Nel 1945 l'URSS proveniva da quattro anni di guerra devastante contro l'invasore tedesco, che si era conclusa con la liberazione del territorio e l'entrata dell'Armata Rossa a Berlino. Sebbene non fossero mancati episodi di collaborazionismo³, la maggior parte dei cittadini e dei russi emigrati si erano schierati a difesa della madrepatria. A giudicare dalla quantità e dalla varietà di persone mobilitate in una lotta comune (ancora oggi definita in Russia "Grande guerra patriottica"), si può dire che era stato finalmente trovato l'evento fondante di una società sovietica unita: milioni di persone di varia estrazione sociale si

trovavano adesso legate da un'esperienza tragica condivisa, a differenza della Rivoluzione di ottobre, la quale, come è noto, era stata attuata da un manipolo di bolscevichi e aveva portato a una spaccatura nazionale tra rossi e bianchi. Non stupisce dunque, in un'ottica di *realpolitik*, che il "mito" della vittoria del popolo avesse offuscato nel dopoguerra l'ideologia marxista della lotta di classe. Questo mito era alimentato da alcuni avvenimenti della storia russa, che già erano stati sfruttati dalla propaganda sovietica durante la guerra: i soldati dell'Armata Rossa venivano accostati ai *bogatyri*, gli eroi dei canti epici russi, ed erano chiamati a ripetere le loro gesta.

Nel periodo postbellico la celebrazione della vittoria si accompagna a un'esaltazione ancora maggiore del carattere nazionale russo. Sono gli anni dello zdanovismo (*ždanovščina*), in cui la politica nazionalistica arriva a negare che l'URSS e le entità statali che l'hanno preceduta abbiano mai avuto influenze provenienti dall'estero (specie da Occidente) per quanto riguarda la scienza – e, più in generale, la cultura. La Russia viene così presentata come patria della radio, della lampadina, dell'aviazione, accusando di plagio Marconi, Edison e i fratelli Wright (cfr. Orlova, Kopelev 1990: 124). Non entrerò nel merito di questa disputa: qui interessa il significato culturale di un atto di propaganda che afferma l'autonomia e, soprattutto, la supremazia del popolo russo, popolo messianico che non a caso si credeva destinato a realizzare una sorta di millenarismo laico mediante l'utopia socialista⁴. La Russia non è andata a studiare dagli stranieri, sono al contrario gli stranieri (capitalisti) ad aver imparato – e rubato – dai russi (i migliori rappresentanti dei quali possono essere considerati comunisti anche retroattivamente)⁵. Sostenere tesi alternative a questa significava essere sospettati di antipatriottismo, se non addirittura di attività sovversiva: è in questo periodo che *Morfologia della fiaba* di Propp subisce critiche per aver negato il carattere nazionale delle fiabe

russe in virtù di uno schema di funzioni universalmente valido e rintracciabile nel folclore di vari popoli (cfr. Piretto 2018: 327); stessa sorte tocca alla poetica storica di Veselovskij, il quale sosteneva la teoria del prestito dei temi tra le civiltà letterarie (cfr. Fateev 1999: 93). Anche nel caso dell'arte, chi non ricorre a temi e stilemi della tradizione – proponendo invece sperimentazioni elitarie più o meno legate alle esperienze occidentali – veniva accusato di “formalismo” o “cosmopolitismo”: “cosmopolita” significava ‘leccapiedi degli stranieri’, se non proprio un ‘agente degli stranieri’, ‘quinta colonna’ delle potenze capitalistiche. È ben nota la campagna denigratoria di Ždanov (1946) nei confronti di scrittori considerati “borghesi” come Zoščenko e la Achmatova, quest’ultima accusata peraltro di essere in contatto con un diplomatico britannico. Ricorre in questi anni anche il termine *formalismo*, spesso con riferimento a compositori che indulgono al proprio godimento individualistico per una sperimentazione avulsa dalla tradizione classica e senza il ricorso a motivi folcloristici russi, comprensibili al popolo (ad es., Šostakovič e Prokof’ev). Particolare attenzione viene richiesta nella trattazione dei temi nazionali: Ejzenštejn nel 1946 è costretto a fare pubblica ammenda perché nella seconda parte di *Ivan il Terribile* lo zar appare come una specie di Amleto, privo delle qualità positive (la forza di volontà, le capacità decisionali) che si convengono a un antenato del popolo sovietico (cfr. Piretto 2018: 327-28). Allo stesso modo, il trionfalismo postbellico vietava la rappresentazione della vita quotidiana desolata nell’URSS del dopoguerra, in nome di quella che è stata definita una “verniciatura” (*lakirovka*) della realtà: si veda a questo proposito la bella favola cinematografica *I cosacchi del Kuban’* (*Kubanskie kazaki*), commedia musicale di Ivan Pyr’ev (1949), in cui la vita del kolchoz è fatta di gioia e abbondanza, e vengono organizzate delle fiere mai viste (cfr. Piretto 2018: 338-39).

3. *Declinazioni del nemico straniero*

Chi è però questo “straniero”, principale minaccia all’immaginario benessere sovietico? In un primo momento si tratta di una figura generica: non appena sconfitta la Germania nazista, è infatti venuto meno il nemico concreto, anche considerando che le principali potenze capitalistiche sono alleate dell’URSS. La situazione inizia a cambiare già dal 1946, in gran parte a causa di disaccordi sulle zone di influenza che gli stati vincitori volevano riservare per sé, e ormai nel 1947, con la minaccia della politica nucleare statunitense e del Piano Marshall, viene affermata la figura del nuovo nemico (cfr. Fateev 1999: 85; Silina 2011). Si arriva poi al 1949, con la creazione della NATO, la riuscita del test sovietico sulla bomba atomica, la formazione delle due Germanie: in questo periodo la propaganda si intensifica, come dimostrato anche da un documento del Dipartimento per l’agitazione e la propaganda (*Agitprop*, cfr. *infra*), mentre dall’altra parte della cortina di ferro era stata fondata *Radio Free Europe*.

A prescindere dalla fondatezza delle preoccupazioni della dirigenza sovietica, l’idea stessa di una seria minaccia esterna favorisce l’accettazione acritica della narrazione ufficiale: manifestare malcontento per le condizioni di vita postbelliche in URSS o qualsiasi altra forma di dissenso significa minare la coesione sociale e rende più vulnerabile lo stato a nuove invasioni.

Si presentava dunque la questione di come rappresentare il nemico. Evidentemente, l’importante non era elaborare un’immagine precisa dello stile di vita americano, ma quella che poteva essere accettata in base all’ideologia ufficiale e all’orizzonte culturale del popolo sovietico, cui la propaganda era rivolta. Illustra molto bene questa necessità il caso della propaganda estera: *Moscow News*, testata sovietica rivolta a un pubblico di stranieri. Dovendo occuparsi di mettere in cattiva luce gli Stati Uniti, nel febbraio del 1948 il responsabile dell’ufficio informativo del giornale Kolmanov scrive a Ždanov una lettera in cui si

lamenta di conoscere poco l'avversario e i suoi metodi di propaganda e contropropaganda, oltre a non sapere quali forme letterarie "sono più accessibili e usuali per l'americano, l'inglese, il francese e l'arabo medio" (Fateev 1999: 76)⁶. Un problema del genere non sussisteva con i cittadini sovietici, di cui si supposeva di conoscere i mezzi artistici migliori per influenzarli. Questo rende ancora più evidente il fatto che l'immagine americana elaborata nell'arte sovietica ci informa soprattutto sull'URSS, non sugli Stati Uniti.

Le caratteristiche di questa immagine si ricavano soprattutto da determinati segnali testuali, che possono riguardare l'uso del lessico, di modelli compositivi e di motivi narrativi. Si inizi dal considerare che in precedenza gli Stati Uniti non erano mai stati ai primi posti nella "demonologia" sovietica (cfr. Dobrenko 2020: cap. 9): se negli anni Venti e Trenta venivano criticati non più delle altre "potenze imperialiste", nella pubblicistica del periodo bellico sono invece lodati i soldati americani, buoni e allegri, simili ai russi, venuti in soccorso all'Unione Sovietica contro i nazisti anche rifornendola di prodotti alimentari (cfr. Simonov 1942); in generale, la stampa dava una caratterizzazione positiva di Inghilterra, USA e resistenza francese (cfr. Erenburg: 1942: 249-51, 253). Cambia il clima politico e con esso la narrazione del passato recente, come mostra un film molto popolare in URSS: *Vstreča na El'be* (*Incontro sull'Elba*, Aleksandrov 1949), riferimento all'*Elbe Day* ossia all'incontro tra le truppe sovietiche e quelle americane il 25 aprile 1945 sul fiume Elba. Nel 1949 il film aveva lo scopo di mostrare sotto una luce positiva la presenza dell'URSS in Europa orientale e soprattutto la formazione della Repubblica Democratica Tedesca in quello stesso anno, per cui i tedeschi sono rappresentati come simpatici, mentre gli americani come aggressori senza scrupoli. Mentre nei territori occupati dai sovietici regna la pace e la collaborazione tra Armata rossa e lavoratori tedeschi, liberati dal

giogo nazista, nelle zone dove sono stanziati gli americani si osservano ingiustizie sociali e discriminazioni razziali. Come se non bastasse, alla fine del film viene scoperto un complotto nazista organizzato dagli americani; la stessa idea è peraltro alla base di un film dell'anno successivo, *Sekret'naja missija* (*Missione segreta*, Romm 1950). Semplificando al massimo: non solo gli americani sono i nuovi nazisti, ma lo sono sempre stati. Questa inversione di segno tra buoni e cattivi riguardo ai tedeschi veniva riportata a coerenza grazie all'ideologia: la sineddoche della nazionalità, a seconda del bisogno, poteva basarsi sull'élite capitalista o sul popolo lavoratore. La Normandia, da teatro dell'eroico sbarco dei soldati americani venuti a liberare l'Europa dal nazismo diviene in una pièce del 1950 (*Eščafeta mira*, 'La staffetta della pace', 1950, di Vladimir Kedrov) una zona di occupazione militare degli Stati Uniti, usata nel dopoguerra come plotone di tiro, la qual cosa suscita le proteste dei normanni. Il *lend-lease*, da programma statunitense per sostenere gli alleati diviene nella poesia di Aleksej Surkov *All'industriale di Chicago* (*Čikagskomu fabrikantu*, 1951) un piano per lucrare con la guerra mentre gli americani rimangono lontani dal conflitto.

Gli esempi proposti aiutano a chiarire l'uso della parola *fašist*: durante la guerra *fašisty* era un termine generico per indicare gli invasori – soprattutto i nazisti – che a loro volta erano "capitalisti" e "imperialisti" in ossequio all'ideologia; si veda il manifesto del 1944 con la frase di Stalin "Si avvicina l'ora in cui l'Armata Rossa insieme agli eserciti dei nostri alleati spezzerà la schiena alla bestia fascista" (FIG. 1). Dopo la guerra, l'epiteto *fašist* è ormai indissolubilmente legato alla definizione sovietica del capitalista e in ogni caso ben si confà a coloro che hanno preso il posto dei nazisti e si apprestano ad attaccare l'Unione Sovietica. Basti citare la *Pravda*, che il 12 giugno 1947 pubblica l'articolo contro il Piano Marshall "La teoria fascista della geopolitica sul suolo americano" (cfr. Fateev 1999: 66);



FIG. 1 – Manifesto sovietico antinazista (1944).

la *Literaturnaja gazeta*, organo di stampa dell'Unione degli scrittori ormai convertito in uno degli strumenti principali della propaganda antiamericana, il 20 settembre 1947 ospita un pamphlet dal titolo "Garri Trumen", in cui il presidente americano è paragonato a un "piccolo appuntato da Monaco di Baviera" e la sua politica viene contrapposta a quella positiva di Roosevelt (86)⁷. Emblematica di questa tendenza è la *Ballata del negro Tom*, pubblicata nel maggio 1949 su *Murzilka*, rivista per ragazzi dai 6 ai 12 anni: un capitalista che non può sopportare la vista di un lustrascarpe bianco che pulisce gli stivali a un uomo di colore (peraltro un soldato povero che ha combattuto per gli Stati Uniti nella Seconda guerra mondiale) spara a entrambi dalla sua

auto fiammante. Il componimento è un condensato di stereotipi: il “cattivo” è definito “mister, fascista, capitalista americano”, è un razzista e un assassino, possiede un’auto e gira con una pistola per uccidere i poveri (cfr. Čalyj 1949). A dimostrare la popolarità dell’equazione “americani = fascisti” basti prendere in esame Konstantin Simonov (1949), uno dei poeti più celebri della cultura ufficiale sovietica: mi riferisco soprattutto alla raccolta *Amici e nemici (Druz’ja i vragi)*, che usa *fašizm* indistintamente con riferimento a Hitler, a Mussolini e agli americani.

4. Immagini di America e la Guerra Fredda

L’arte di questo periodo è ovviamente incomprensibile senza prendere in considerazione il linguaggio e la retorica promossi dagli organi ufficiali sovietici. A questo proposito appare di capitale importanza l’espressione “Guerra Fredda”, la cui origine è notoriamente anglosassone: di solito si menziona l’articolo *You and the Atomic Bomb* di Orwell del 19 ottobre 1945 come sua prima occorrenza (col senso di nuovo assetto mondiale diviso in blocchi e basato sul terrore di una guerra nucleare) e Walter Lippmann come colui che l’ha resa di uso corrente per definire in modo critico la politica del *containment* di Truman e Kennan⁸. La stampa sovietica usa la traduzione russa di questa formula seguendo l’accezione di Lippmann e non quella meno nota di Orwell; spesso appare come parola “altrui”: sulla *Pravda* la formula viene usata per citare dichiarazioni dei media occidentali (“deputati e cittadini americani che chiedono che Truman sospenda questa ‘Guerra Fredda’”), o comunque come “Guerra Fredda antisocialista degli imperialisti” (*Pravda*, 5 giugno 1943: 3); “lotta contro la politica della ‘Guerra Fredda’” (7 giugno 1960: 3). Per descrivere la condotta dell’URSS la stampa del Partito ricorre invece a formule come “lotta per la pace” (*bor’ba za mir*), “difesa della pace” (*zaščita mira*). Tralasciando talune ambiguità nell’uso dei termini, la narrazione ufficiale

afferma dunque che sono gli Stati Uniti, da potenza imperialista qual è, a condurre una politica bellicista, erede in tal senso di quella del Terzo Reich; l'URSS attua soltanto una politica attiva ed energica in nome della pace del popolo sovietico e dei popoli del mondo⁹. Si capisce dunque come mai canzoni, poesie, libri pubblicati in questo periodo riproducano nel titolo o al loro interno le parole d'ordine del Partito "lotta per la pace", "in difesa della pace"¹⁰.

Un ulteriore indizio di questa tendenza a presentare gli USA come un nuovo nemico in tutto somigliante – se non identico – a quello vecchio si può rintracciare nell'individuazione del modello letterario. Un testo molto celebre di chiamata alle armi durante la Grande guerra patriottica è "Ubej ego" ("Uccidilo", 1942) del "solito" Simonov. Uno schema simile, come nota Evgenij Dobrenko (2020: cap. 9) viene seguito da Sergej Smirnov nella poesia "Ot imeni otcov i materej" ("In nome dei padri e delle madri", 1951). Ovviamente, i referenti sono aggiornati: troviamo gli americani, "nemici della pace", che minacciano con la bomba atomica per conquistare il mondo e portare la morte ovunque; anche la sintassi cambia: nel modello di Simonov si trova il periodo ipotetico "se non vuoi che accada questo, uccidi il tedesco"; in Smirnov c'è una principale negativa e una subordinata finale: "non abbiamo fatto tutto questo, perché gli americani lo profanassero". È a livello più profondo che si può individuare un messaggio equivalente: ci si rivolge al lettore presentandogli la prospettiva di un invasore che percuote i suoi cari, stupra la sua fidanzata, distrugge la sua casa. Ad es., Simonov: "Se non vuoi che il tedesco/ calpesti il pavimento della tua casa,/ che si sieda al tavolo del nonno/ distrugga gli alberi nel giardino... allora uccidi il tedesco"; In Smirnov: "Non abbiamo costruito casa nostra,/ non abbiamo imbiancato/e dipinto i pavimenti,/ perché gli yankee ci facessero bisboccia e ci sputassero/ e mettersero i piedi sui tavoli" (cit. in Dobrenko 2020: cap. 9).

La trasformazione degli Stati Uniti nel nuovo nemico principale avviene dunque presentandoli come il vecchio nemico, il quale non è stato definitivamente sconfitto; allo stesso tempo, così si può contare su una retorica collaudata, familiare alle masse da mobilitare.

Come ho accennato in precedenza, oltre ad attingere all'immaginario della lotta al nazismo, i poeti hanno a disposizione descrizioni "classiche" degli Stati Uniti, elaborate da figure di primo piano nel pantheon sovietico che hanno visto l'America con i propri occhi: mi riferisco a Gor'kij e Majakovskij. Non è un caso che i loro nomi compaiano in un documento del Dipartimento per l'agitazione e la propaganda (*Agitprop*), inviato alle associazioni artistiche di stato nel 1949, l'anno di maggiore tensione. In questo documento si chiede l'intensificazione della propaganda antiamericana producendo nuove opere (film¹¹, pièce, ecc.) ma anche – e soprattutto – ristampando nell'immediato alcuni "classici": oltre ad alcune opere di autori americani, critici nei confronti del proprio paese (tra cui Mark Twain, Jack London), si segnalano i racconti e i pamphlet di Gor'kij del 1906, così come il saggio *Moe otkrytie Ameriki* ('La mia scoperta dell'America') e *Stichi ob Amerike* ('Poesie sull'America') di Majakovskij (1926, ed. 1958: 7-95; 265-364).

A livello tematico si evince come Majakovskij avesse nutrito l'immaginario sovietico sugli Stati Uniti, da lui visitati a metà degli anni Venti: gli americani sono ignoranti, flemmatici, razzisti, vivono in una società contraddistinta dall'ingiustizia sociale e dal culto del denaro. La struttura del ciclo di poesie sull'America è data dall'esposizione di uno o più episodi riprovevoli negativi della vita d'oltreoceano e dall'eventuale chiusa celebrativa sull'Unione Sovietica, presentata come modello positivo. Si prenda ad esempio "Blek end uajt" ('Black and White', 1958: 20-23), in cui uno schiavo nero in una piantagione di zucchero che si ribella verbalmente alla propria condizione viene

picchiato dal capitalista, o “Sifilis” (“Sifilide”: 24-30), in cui una donna nera rimasta senza lavoro e affamata è costretta a concedersi a un ricco bianco che la infetta; o ancora “Baryšnja i Vul’vort” (“La signorina e il Woolworth”: 62-65), su una ragazza che sogna di sposarsi senza amore con un qualsiasi agente di Wall Street per avere una vita migliore. Lo stesso schema si ritrova in poesie come “Ballada o zolotoj strane” (“Ballata sul paese dorato”, 1949) di Zinovij Telesin: una coppia di ebrei russi emigra in America, e passa la vita in miseria osservando episodi di violenza in strada, *policemen* cattivi, operai che protestano. Alla fine, l’ebreo esclama rimpiange la vita lontana dall’“URSS dorato”: “Non mi vergogno della miseria/ ma maledico la vita senza la Patria!/ Poiché al mondo questa madrepatria c’è,/ il paese dorato, l’Unione Sovietica! // E le loro braccia oneste e lavoratrici/ essi tesero là, all’orizzonte/ dove risplende la Patria della felicità, la Russia,/ Faro per i lavoratori di tutto la Terra” (cit. in Dobrenko 2020). Altra importante particolarità delle “poesie americane” di Majakovskij è il ricorso a parole e locuzioni inglesi, spesso “storpiate” in cirillico (*Mister, Polismen, šery* [shares], *Janki, Blek end uajt, Aj beg jor pardon, Aj lov ju... Yes, No*), la cui funzione può essere quella di sbeffeggiare gli americani, di straniare introducendo dei *realia* capitalisti che non hanno un esatto corrispettivo in URSS, o semplicemente di citare la parola “altrui”. A quanto mi risulta, è stato Majakovskij ad aver introdotto un lessico “americaneggiante” nella poesia russa (tenendo in considerazione anche *realia* come “Uoll strit” e il grattacielo Woolworth). Si può osservare nella poesia della Guerra Fredda l’episodico uso di alcuni termini più familiari all’orecchio russo, come *mister* e *polismen*, *mejd in ju es ej*, per cui è arduo parlare di un’effettiva influenza del modello majakovskiano; del resto, la tendenza nazionalistica non privilegia nell’URSS di quegli anni il ricorso a parole straniere, peraltro poco comprensibili ai cittadini.

Maksim Gor'kij è l'altra preziosa fonte di racconti di prima mano sull'avidità americana, cinica e priva di valori ("Odin iz korolej respubliki", 'Uno dei re della repubblica'; "Žrec morali", 'Il sacerdote della morale': cfr. Gor'kij 1950: 83-110), sulle condizioni di vita disumane di città spersonalizzanti ("Gorod želtogo d'javola", 'La città del diavolo giallo': 7-19), le quali avranno senza dubbio contribuito alla formazione dell'immaginario sovietico nel periodo della Guerra Fredda. Per quanto riguarda influenze sul piano formale è invece necessario spostare l'attenzione su un'opera ben nota, non legata al tema americano ma di cui viene ripreso l'impianto narrativo: *Mat'* ('La madre', 1906), considerato uno dei modelli del realismo socialista, storia di una donna che acquisisce una coscienza sociale (cfr. Gor'kij 1950: 193-516). In Gor'kij la Vlasova, donna semplice, poco istruita e in passato picchiata dal marito, non capisce il figlio operaio che ha iniziato a interessarsi alla politica e ha solo paura che si possa cacciare nei guai; quando però capisce l'importanza della causa rivoluzionaria, inizia a studiare e prosegue la missione del figlio quando egli finisce in prigione e quando viene poi condannato ai lavori forzati. La pièce *Mat'* di Anna Bròdele (1952), che rimanda esplicitamente a Gor'kij già a partire dal titolo, è ambientata nella Germania dell'Ovest, dove i portuali sono in sciopero perché si rifiutano di caricare di armi le navi americane. La protagonista, madre di un neonato, convince il marito ad andare al lavoro, preoccupata di non riuscire a dare da mangiare al figlio. Quando poi a casa della madre compare un americano che si vanta di aver ucciso i "patrioti coreani", avviene il mutamento interiore: sposa la causa dello sciopero e lei stessa arringa la folla con un discorso in difesa della pace.

5. *L'eloquenza delle forme*

Nell'arte del realismo socialista, come ricorda Dobrenko (2020: cap. 9), il vero autore delle opere è in un certo senso il

potere statale. Ne consegue che la poesia può apparire spesso come grafomania rimata, in cui non si sente la voce dell'autore materiale e non c'è spazio per l'interpretazione personale: è più sicuro ripetere gli slogan del partito, dissolvere la propria voce nella retorica della cultura ufficiale. Gli eccessi non mancano tuttavia di essere attaccati dai critici, i quali sottolineano l'importanza di proporre casi particolari, senza i quali difficilmente la lettura sarebbe parsa avvincente e quindi capace di veicolare al pubblico il messaggio di propaganda:

[...] a volte Surkov si dedica con tale passione ad affermare la propria opinione, ossia le posizioni comuni, che il suo verso si dissolve completamente nel loro ambito, e così non rimane nulla dell'individualità del poeta, della sua personalità e si trasforma in una specie di "portavoce di idee", di commentatore dei fatti storici. Ecco perché un'intera serie di opere di Surkov è caratterizzata dall'impersonalità. E cosa significa l'impersonalità nella poesia lirica? Essa denota il didattismo e l'astrattezza di riflessioni anziché lo sviluppo di un pensiero vivo; la frase retorica anziché un discorso comprensibile e capace di lasciare un'impressione; la trivialità al posto del sentimento autentico; il didascalismo e la schematicità anziché la voluminosità plastica e la ricchezza dell'immagine. L'impersonalità e di conseguenza l'astrattezza si evince sotto tutti gli aspetti dell'opera e in tutti i suoi elementi, poiché nell'arte ciò che è generale deve esprimersi, e si esprime, attraverso ciò che è particolare, individuale e irripetibile (Solov'ev 1955: 130-1; cit. in Dobrenko 2020).

Oltre a Surkov, un esempio di questa tendenza, sebbene con maggiore verve comica, è Sergej Michalkov, poeta e paroliere ufficiale, già autore dell'inno dell'Unione Sovietica. Come nota Dobrenko (2020), il 6 ottobre 1951, in occasione del secondo test nucleare dopo quello del 1949, Stalin fa una dichiarazione sulla *Pravda*, in cui nega di voler usare l'atomica come arma di offesa:

Ovviamente, gli aggressori vogliono che l'Unione Sovietica sia disarmata in caso ci attacchino. Ma l'Unione Sovietica non è d'accordo e pensa che l'aggressore vada affrontato armati di tutto punto. Di conseguenza, se gli Stati Uniti non pensano di attaccare l'Unione Sovietica, bisogna considerare la preoccupazione dei politici americani come immotivata e falsa, poiché l'Unione Sovietica non ha intenzione di attaccare prima o poi gli Stati Uniti o qualsiasi altro paese (Stalin 1997: 151).

E un paio di mesi dopo Sergej Michalkov pubblica la canzone *Sull'atomo sovietico (Pro sovetskij atom)*¹², in cui le parole di Stalin, invero pedanti e protocollari, vengono riprese con uno stile più vivace e comico. Ne riporto una strofa in cui si rivolge agli stranieri in russo (per poter poi fare alcune considerazioni stilistiche) e nella mia traduzione di servizio:

Подтвердил товарищ Сталин,
 Что мы бомбу испытали,
 И что впредь еще не раз
 Будут опыты у нас.
 Бомбы будут! Бомбы есть!
 Это надо вам учесть!
 Но не входит в наши планы
 Покорять другие страны,
 Ни британцев,
 Ни германцев,
 Ни голландцев
 Да-да-да!
 Вы не бойтесь,
 Успокойтесь,
 Не волнуйтесь, господа!¹³

Michalkov è fonte preziosa per le tendenze stilistiche della scrittura in versi di quegli anni. Di solito incontriamo un linguaggio pressoché standard e la metrica russa "classica", ossia

quella sillabotonica, con la predilezione per le tetrapodie e le pentapodie giambiche. L'altra possibilità è la ricerca di un effetto vicino al folclore, ovviamente in chiave nazionalistica. Nei manifesti, come vedremo, si possono trovare degli stornelli (*častuški*). Nell'esempio di Michalkov appena mostrato il ritmo trocaico, le frequenti rime bacciate e il tono scherzoso rimandano alla tradizione popolare del *raešnik*; allo stesso tempo, l'assenza di forme linguistiche marcatamente popolari e le ripetizioni (*da-da-da*) possono far pensare alle poesie infantili (non a caso, Michalkov pubblicava regolarmente nelle riviste per ragazzi). A questo proposito, si può rimandare anche alla poesia sul sodato nero ucciso dal capitalista, citata sopra e apparsa su *Murzilka*, in cui si notano peraltro alcuni tentativi di segmentazione grafica del verso simili alla "scaletta" (*lesenka*) di Majakovskij (una delle poche innovazioni stilistiche consentite nella poesia sovietica in virtù della popolarità del suo ideatore). Lo stile dello stornello russo, anche con qualche accenno a un registro più popolare (*aj da ljudi*) mescolato a parole entrate nell'attualità (*razvedka*, servizi segreti), si ha in un altro componimento di Michalkov di questo periodo sulla tematica della Guerra Fredda, di cui riporto i primi versi (il corsivo è mio):

Наша мирная держава
 Не грозит другим войной,
 Но на страже все заставы
 У границ земли родной.

Ай, да люли, ай да люли,
 У границ земли родной.

Наш солдат стреляет метко,
 И всегда в такой момент,
 Ох, клянет свою *разведку*
 Гарри Трумэн президент¹⁴.

Nel teatro, come già si è visto nella pièce che riprende la *Madre* di Gor'kij, si incontra praticamente sempre il classico schema del percorso formativo del protagonista, che all'inizio non ha una coscienza di classe, mentre alla fine appare come il *raisonneur*, portavoce della lotta al capitalismo (e quindi, della lotta per la pace). Nel cinema simili meccanismi si accompagnano a un montaggio narrativo molto lineare, per eliminare al massimo l'interpretazione in favore di un immediato riconoscimento e quindi comprensione. Al massimo si può incontrare qualche inquadratura che rimanda allo stile di Ejzenštejn: si veda ad es. il montaggio della Statua della Libertà da varie angolazioni in *Russkij vopros* (*La questione russa*, Romm 1947).

Un discorso a parte meritano infine gli aspetti formali delle arti visive della Guerra Fredda, che, come si può immaginare, riguardano anzitutto i manifesti politici. Per fare ciò è necessario avere presente un particolare tipo iconografico, conosciuto come *lubòk* (plurale *lubki*). Si tratta di una stampa di poco costo, molto in voga tra la popolazione nella Russia zarista (FIG. 2). Dopo la Rivoluzione il *lubok* era percepito dalla dirigenza bolscevica come il retaggio di un passato di incultura: disegni dozzinali e un contenuto comico o comunque disimpegnato non si accordavano bene con una politica che voleva rieducare le masse chiamandole all'impegno civile (FIG. 3). Tuttavia, la grande popolarità di queste stampe portò la dirigenza a consentirne la vendita per gli scopi della propaganda, in quanto potevano agire in modo più efficace su una popolazione contadina dai gusti decisamente rozzi (cfr. Piretto 2018: 60-61; 2002).

Lo stile del *lubok* si incontra anche nei manifesti, per i quali si parla di *lubok-plakat*. Con "stile del *lubok*" si intende solitamente un'immagine di facile lettura, dai colori molto vistosi e con un tratto grossolano, uno stile naïf che era stato peraltro caro all'avanguardia russa (si pensi ai *lubki* patriottici realizzati da Malevič e Majakovskij durante la Prima guerra mondiale, FIG. 4).



FIG. 2 – Esempio di stampa popolare (*Lubok*) del 1894. È possibile notare il carattere “primitivo” del disegno e del colorito.



FIG. 3 – Manifesto in “stile-Lubok” di V. Chvostenko (1925). In basso si legge la *častuška* (sorta di stornello): “Adesso io non son più tua, / Adesso io sono di Senja: / Lui mi ha portato al Soviet / Ad ascoltare i discorsi di Lenin”).



FIG. 4 – Manifesto a tema patriottico di Vladimir Majakovskij e Kazimir Malevič (1914). Sotto all’immagine troviamo i versi “Un austriaco andava a Radzivily / E finì nel forcone della contadina”.

In senso lato, si parla di *lubok* quando si osserva una scarsa raffinatezza dello stile rispetto a immagini più sobrie, astrazioni geometriche futuriste (FIG. 5) o fotomontaggi costruttivisti (FIG. 6); del resto, si può anche avere a che fare con caricature che mostrano un tratto di fattura migliore, ma qui non mi preme delimitare precisamente un genere: mi interessa osservare che, anche in questo caso, la nuova situazione geopolitica non si traduce nell’innovazioni delle forme, le quali rimangono invece ancorate a modelli tradizionali o comunque in linea con le attese di masse poco sofisticate. Ciò si spiega anche con la continuità della classe dirigente che effettua “l’ordinazione sociale”



FIG. 5 – Vladimir Lebedev, Marcia operaia del Primo maggio (1921). Frammento.



FIG. 6 – Manifesto “Per l’indipendenza tecnica ed economica dell’URSS” di N. Borov e G.Zamskij (1932).

(*social'nyj zakaz*) e con una tendenza della propaganda alla semplificazione del messaggio con uno stile chiaro.

Si consideri il manifesto del 1949 *Amerikanskij obraz žizni* (FIG. 7). “Stile di vita americano: ogni 21 secondi avviene un grave crimine negli Stati Uniti”. La suddivisione del messaggio visivo in riquadri con scene può rimandare anche al modello delle vetrine satiriche di propaganda di Majakovskij (FIG. 8). Tuttavia, l’uso del colore è abbastanza naturalistico (a differenza di quello delle vetrine di Majakovskij) e non c’è la distinzione di rappresentazione tra proletario fatto di linee spezzate e magro e il capitalista “rotondeggiante”, tipico delle caricature



FIG. 7 – Manifesto “Stile di vita americano” (1949).

postrivoluzionarie. Evidente qui, come in altri manifesti (FIGG. 9-12), il ricorso al simbolismo americano: il segno del dollaro, le pistole, i grattacieli. In sostanza, troviamo in queste immagini un vero e proprio condensato delle caratteristiche del nemico americano, così come è stata tratteggiata da Andrej Fateev (1999: 222-23), a dimostrazione della tendenza dell’arte al servizio della propaganda alla semplificazione e alla ripetitività del messaggio e dei suoi stilemi.



FIG. 8 – Vladimir Majakovskij. Vetrina della ROSTA (1921).



Fig. 9 – Manifesto *Svoboda po-amerikanski* ('Libertà all'americana', 1949).



Fig. 10 – Manifesto *Vyborynye machinacii v strane kapitala* ('Le macchinazioni elettorali nel paese del capitale', 1950)

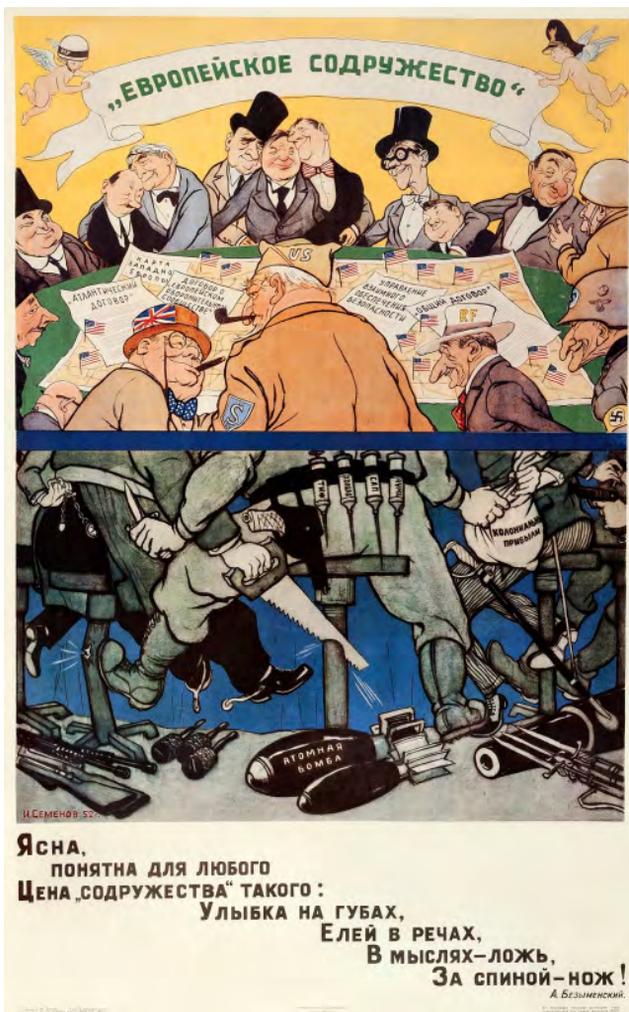


FIG. 11 – Manifesto *Evropejskoe sodružestvo* ('Cooperazione europea', 1952), che mostra i paesi europei in balia della politica bellicista americana. Si notano dei versi che nel tono e nella forma possono rimandare alla maniera majakovskiana delle poesie sugli Stati Uniti: "È chiaro, / evidente per chiunque / il prezzo di una simile 'cooperazione': / il sorriso sulle labbra, / discorsi al miele, / c'è menzogna nei loro pensieri, / e un coltello dietro la schiena!"

6. Considerazioni conclusive

L'immagine del nemico che si ricava dalle opere qui prese in considerazione è senza dubbio piatta, stereotipata, riprodotta in serie: un referente remoto e poco conosciuto di persona dai cittadini dell'URSS (il mondo americano) viene rimpiazzato da una costruzione linguistica e visuale che rivendica uno statuto di realtà concreta e indiscutibile attraverso l'atto stesso della sua ossessiva affermazione in una sostanziale invarianza degli elementi costitutivi. Tale progetto si realizza con il ricorso a



FIG. 12 – Manifesto *Košelëk ili žizn'* ('O la borsa, o la vita'). Questo manifesto si avvicina più degli altri all'estetica del lubok, con la riproduzione rozza di elementi come i grattacieli e l'etichetta della Coca Cola e l'immane quartina/stornello in basso: "Nel paese dei ricchi senza cuore/ le malattie sono un business per i medici. / Dagli la borsa, / Sennò stai sdraiato e muori!".

forme a un tempo classiche e popolari – in ogni caso, chiare e appariscenti – che non lasciano spazio alle ambiguità al momento della ricezione in quanto mirano a evitare prese di coscienza più profonde e individuali da parte del pubblico.

Nell'insieme, il mio lavoro voleva rappresentare un primo tentativo di ricostruzione del fenomeno "arte sovietica della Guerra Fredda" attraverso una riflessione di insieme sui testi che mi sembravano più rappresentativi dell'epoca. In prospettiva, credo siano auspicabili indagini più ampie al riguardo, con il coinvolgimento di un maggior numero di opere e di espressioni artistiche qui poco considerate (in primis, la musica), e con l'individuazione di eventuali echi sia a livello sincronico (nelle espressioni artistiche ufficiali dell'Europa orientale), sia a quello diacronico (nell'arte sovietica dei decenni successivi).

NOTE

¹ Secondo parte della storiografia odierna si tratta peraltro del periodo che più propriamente può essere definito "Guerra Fredda" (insieme all'inizio degli anni Ottanta), in quanto presenta dinamiche riconducibili a quelle belliche tra i due Stati. Sulla polemica terminologica si rimanda in particolare a Stephanson 2012 e a Romero 2014. Si veda inoltre Basosi 2019 sull'eccessiva estensione di questa formula a qualsiasi contrapposizione tra capitalismo e socialismo nel mondo tra 1945 e 1989.

² In un'ottica di guerra sarebbe infatti stato impensabile che, a esempio, Evgenij Evtušenko nel 1964 scrivesse il testo di una canzone – approvata dalle autorità statali – per commemorare Kennedy (*Amerikancy, gde vaš prezident?*).

³ Si pensi a esempio al generale Andrej Vlasov, che una volta catturato dai tedeschi pensò di passare dalla parte del nemico formando un esercito russo di liberazione anti-staliniano (Overy 1999: 130-1), o a Stepan Bandera, leader dei nazionalisti ucraini che lottavano sia contro i nazisti, sia contro l'Armata rossa (147-8).

⁴ Sul mito del messianismo russo sviluppato da Nikolaj Berdjaev, secondo il quale tale idea avrebbe informato il progetto dei comunisti russi ben più

delle astrazioni marxiste, si veda il recente tentativo di decostruzione in Siljak 2016.

⁵ È il caso del biologo Ivan Mičurin. In un racconto per bambini scritto in piena Guerra Fredda si dice che il biologo a fine Ottocento non si era fatto allettare dai soldi degli americani, e aveva scelto di restare in Russia e condurre una vita austera, lavorando per il proprio popolo (cfr. Lebedev 1949).

⁶ Tutte le traduzioni di citazioni russe sono a mia cura.

⁷ Del resto, anche dall'altra parte si osserva un simile costrutto culturale: Churchill che rappresenta Stalin nei panni di Hitler rinfocola nella popolazione la paura attraverso fantasmi del recente passato, così da giustificare determinate misure interne ed esterne ai fini della "sicurezza nazionale" e della salvaguardia del "mondo libero" (cfr. Basosi 2017).

⁸ Per riflessioni più approfondite sull'uso del termine: Stephanson 1999.

⁹ Tra le poche eccezioni, Erenburg (1953) parla di "Guerra Fredda" come conflitto in essere, forse, anche perché si rivolge a un pubblico straniero.

¹⁰ Nel 1949 esce una raccolta miscellanea di poeti *V zaščitu mira! Stichi sovetskich poetov* ('In difesa della pace. Versi dei poeti sovietici'), nel 1950 il libro di A Surkov. *Miru – Mir!* ('Pace al mondo!'), che tratta anche di Guerra Fredda, ma soprattutto della resistenza al nazismo); famosa inoltre la canzone di Il'ja Frenkel' *V zaščitu mira* (1948). Vale infine la pena di segnalare l'uscita di una miscellanea del 1951, *Poety mira v bor'be za mir* ('Poeti del mondo in lotta per la pace'), in cui trovano spazio componimenti di autori di vari paesi, tranne però gli Stati Uniti. Allo stesso tempo, la delegazione sovietica è in prima linea ai Congressi mondiali degli intellettuali per la pace a Breslavia (1948), Parigi (1949) e Varsavia (1950).

¹¹ Oltre a *Vstreča na El'be*, *Sekretnaja missija* e *Russkij vopros* (citati all'interno del saggio), devo ricordare inoltre: *Zagovor obrečennykh* (*La congiura dei predestinati*, Kalatozov 1950), su un complotto americano per prendere il potere in un paese dell'Europa orientale liberato dai sovietici; *Proščaj, Amerika* (*Addio, America*, Dovženko 1951), basato sulla storia di Annabelle Bucar, un'americana che lavorava nell'ambasciata degli USA a Mosca e che nel 1949 aveva chiesto asilo politico all'URSS, pubblicando il libro *Pravda ob amerikanskich diplomatach* ('La verità sui diplomatici americani'); *Serebristaja pyl'* (*Polvere d'argento*, Room 1953), che tratta della creazione di una nuova arma di distruzione di massa da parte degli americani.

¹² La canzone è stata scritta da Vano Muradeli e Sergej Michalkov. Il testo e lo spartito sono stati pubblicati sul giornale *Sovetskoe iskusstvo* il 1 dicembre 1951, con la dicitura *soldatskaja pesnja* ('canzone militare'). Nello stesso mese è stato inciso un disco con il numero 20988 nell'esecuzione del collettivo della Bandiera rossa "Aleksandrov".

¹³ 'Ha confermato il compagno Stalin, / Che abbiamo testato la bomba, / E che in futuro ci saranno / altri test nel nostro paese. / Ci saranno bombe! Le bombe ci sono! / Lo dovete riconoscere! / Ma non rientra nei nostri piani / Conquistare altri paesi, / Né i britannici, / Né i germanici, / Né gli olandesi / Sì-sì-sì! / Non abbiate paura, / Datevi una calmata, / Non agitatevi, signori!'

¹⁴ 'Il nostro grande e pacifico stato / Non minaccia gli altri con la guerra, / Ma c'è allerta dappertutto / Ai confini della nostra terra. // *Questi sì* che sono uomini, / Ai confini della nostra terra. // Il nostro soldato non sbaglia un colpo, / E sempre in un momento del genere, / Ah, maledice i propri *servizi segreti* / Il presidente Harry Truman'.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barker, Chris; Jane, Emma A. (2016), *Cultural Studies: Theory and Practice*, 5th edition, London, SAGE Publications Ltd.
- Basosi, Duccio (2017), "Ghosts of the Past, Specters of the Future, and Phantasmagorias. On Recent Interpretive Trends in English Language Cold War Historiography", *American Phantasmagoria: Modes of Representation in US Culture*, eds. Rosella Mamoli Zorzi, Simone Francescato, Venezia, Supernova: 13-27.
- (2019), "Recensione a Odd Arne Westad (ed), *The Cold War. A World History*, New York, Basic Books, 2017", ARO, 2/2. [13/01/2020] <https://aro-isig.fbk.eu/issues/2019/2/the-cold-war-duccio-basosi/>
- Čalyj, Bogdan (1949), "Ballada pro negra Toma", *Murzilka*, 5: 14-15.
- Dobrenko, Evgenij (2020), *Pozdnij stalinizm: estetika politiki*, Moskva, NLO, vol. 2. Versione Kindle.
- Documento dell'Agitprop* (1949), Archivio RGASPI (Mosca), f. 17, op. 132, d. 224, l. 48-52. [15/01/2020] <https://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/69577>
- Erenburg, Il'ja (1942), *Vojna. Ijun' 1941 – april' 1942 g.*, Moskva, Goslitzdat.

- [Ehrenbourg] (1953), *Le Neuvième flot*, trad. fr. a cura di Marguerite Liénard e Jean Cathala, Paris, Réunis, 1953.
- Fateev, Andrej (1999), *Obraz vruga v sovjetskoj propagande 1945-1954 gg.*, Moskva, IRI RAN.
- Fedorov, Aleksandr (2009), "Sravnitel'nyj analiz medijnyh stereotipov vremen "cholodnoj vojny" i ideologičeskoj konfrontacii (1946-1991), *Mediaobrazovanie*: 62-84.
- (2015), "Technologija germenevtičeskogo analiza sovjetskich animacionnyh mediatekstov vtoroj poloviny 1940-x godov na temu 'cholodnoj vojny'", *Mediaobrazovanie*, 1: 102-12.
- Gor'kij, Maksim (1906), *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Moskva, GICHL, 1950, vol. 7.
- Lebedev, Vjačeslav (1949), "Kak amerikancy smanili Mičurina", *Murzilka*, 11: 16-18.
- Majakovskij, Vladimir (1926), *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, GICHL, 1958, vol. 7.
- Orlova, Raisa; Kopelev, Lev (1988), *My žili v Moskve. 1956-1980*, Moskva, Kniga, 1990.
- Overy, Richard (1999), *Russia's War*, London, Penguin.
- Piretto, Gian Piero (2002), "Traduzione e rivoluzione nella cultura visuale sovietica tra anni Venti e anni Trenta", ed. Gian Piero Piretto, *Parole, immagini, suoni di Russia. Saggi di metodologia della cultura*, Milano, Unicopli: 107-29.
- (2018), *Quando c'era l'URSS*, Milano, Raffaele Cortina Editore.
- Romero, Federico (2014), "Cold War historiography at the crossroads", *Cold War History*, 14/4: 685-703.
- Silina, Lada (2011), *Vnešnepolitičeskaja propaganda v SSSR v 1945-1985 gg. (Po materialam Otdela propagandy i agitacii CK VKP(b)-KPSS*, Moskva, ROSSPEN.
- Siljak, Ana (2016), "Nikolai Berdiaev and the Origin of Russian Messianism", *The Journal of Modern History*, 88/4: 737-63.
- Simonov, Konstantin (1942), "Amerikancy", *Krasnaja zvezda*, 124, 29 maja.

- (1949), *Druz'ja i vragi*, Moskva, Voennoe izdatel'stvo MVS SSSR. [15/01/2020] <https://libking.ru/books/poetry-/poetry/595996-konstantin-simonov-druzya-i-vragi-stihi.html#book>.
- Solov'ev, Boris (1955), *Poezija i Zizn'*, Moskva, Sovetskij Pisatel'.
- Stalin, Iosif (1997), "Otvjet korrespondentu *Pravdy*", Iosif Stalin, *Sočinenija*, Moskva, Izdatel'stvo "Pisatel'", vol. 16: 151-52.
- Stephanson, Anders (1999), "Fourteen Notes on the Very Concept of a Cold War", *Rethinking Geopolitics*, eds. Gearóid Ó Tuathail, Simon Dalby, New York, Routledge: 62–85.
- (2012), "Cold War Degree Zero", *Uncertain Empire: American History and the Idea of the Cold War*, eds. Joel Isaac, Duncan Bell, Oxford, Oxford University Press: 19-50.
- Turovskakja [Turovskaya], Majja (1993), "Soviet Film and the Cold War", *Stalinism and Soviet Cinema*, eds. Richard Taylor, Derek Spring, London–New York, Routledge: 131-41.
- (1996), "Fil'my 'cholodnoj vojny'", *Iskusstvo kino*, 9: 98-106.
- (2004), "Fil'my 'cholodnoj vojny' kak dokumenty emocij vremeni", *Istorija strany/Istorija kino*, ed. Sergej Sekerinskij, Moskva, Znak: 202-17.

FILMOGRAFIA

- Proščaj, Amerika (Addio, America)*, Dir. Aleksandr Dovženko, URSS, 1951.
- Russkij vopros (La questione russa)*, Dir. Michail Romm, URSS, 1947.
- Sekretnaja missija (Missione segreta)*, Dir. Michail Romm, URSS, 1950.
- Serebristaja pyl' (Polvere d'argento)*, Dir. Abram Room, URSS, 1953.
- Vstreča na El'be (Incontro sull'Elba)*, Dir. Grigorij Aleksandrov, URSS, 1949.
- Zagovor obrečennyh (La congiura dei predestinati)*, Dir. Michail Kalatozov, URSS 1950.

FEDERICO FASTELLI

*Il mito dell'altra parte.
Rappresentazioni della Cortina di ferro
da Claudio Magris a Wu Ming*

Dalla fine della seconda guerra mondiale, per qualche anno almeno, Trieste è stata molto di più di una semplice città di frontiera. Claudio Magris ha raccontato, in diverse occasioni e anche in tempi recenti, sollecitato dal dibattito politico sui migranti, e dall'idea di nuovi muri in Europa, il significato che la Cortina di Ferro doveva avere per un triestino. "Quando ero un ragazzino", ha scritto sul *Corriere della Sera* il 30 giugno scorso, "la frontiera, vicinissima, non era una frontiera qualsiasi, bensì una frontiera che divideva in due il mondo - la Cortina di Ferro. Io vedevo quella frontiera sul Carso, quando andavo a passeggiare e a giocare. Dietro quella frontiera c'era un mondo sconosciuto, immenso, minaccioso; il mondo dell'Est sotto il dominio di Stalin, un mondo in cui non si poteva andare, perché la frontiera, in quegli anni, era invalicabile, almeno fino al 1948, sino alla rottura tra Tito e Stalin e sino alla successiva normalizzazione dei rapporti tra Italia e Jugoslavia" (Magris 2019: 7).

Quell'est "rifiutato, temuto e disprezzato" (7), allo stesso tempo, però, era, per alcuni almeno, una sorta di orizzonte direttivo. Per certi versi, l'ambizione alla conoscenza, attratta dal mistero dell'oltre, poteva amplificarsi a contatto con il proprio limite: "in qualche modo sentivo che dietro la frontiera c'era un qualche cosa di noto e di ignoto e credo che la vita sia sempre, consapevolmente o no un viaggio dal noto all'ignoto e viceversa, partenze e ritorni a luoghi materiali e del cuore ogni volta nuovi" (7). Per altri versi, l'est si faceva miraggio ambiguo di un al di là politico, una sorta di interruttore simbolico, attraversando il quale si invertivano i poli di quel rapporto indissolubile che Magris schematizza mediante i termini di utopia e disincanto. Di qua dal confine, infatti, l'oltre significava anche l'utopia, chiamata, di volta in volta, a verificare e correggere il disincanto della realtà. Tale meccanismo dialettico si fonda sull'idea che ogni sconfitta dell'immaginazione, piuttosto che configurarsi come fallimento inappellabile della speranza, rinsalda il soggetto in direzione di una determinata forma di progresso. Sottolineando l'insufficienza del mondo, infatti, la sconfitta rinvigorisce la necessità di continuare a cambiarlo, ma, allo stesso tempo, funziona da strumento di autocritica. Essa mostra, in altri termini, anche i limiti dell'utopia che l'aveva inizialmente mossa, e scoraggia così qualsiasi forma di assolutezza, di sterilità, di irrigidimento.

Al di là di quel confine, una volta varcato quel limite ad un tempo fisico, politico e simbolico, cosa succedeva? Dove l'utopia era malamente realizzata, che ne era del disincanto? In realtà, una volta invertiti i poli, secondo Magris, il disincanto resta da solo, a testimoniare la brutalità dell'applicazione cristallizzata dell'utopia. Al di là della Cortina, non v'era che disincanto. La vicenda tragica di Salvatore Cippico, nel romanzo *Alla cieca* (2005), è la storia di questa inversione di polarità, ed è la storia realmente vissuta e realmente patita da uno sparuto

gruppo di operai di Monfalcone, che negli stessi anni dell'esodo giuliano-dalmata, compivano, animati da ferma fede in Stalin e nel comunismo, il percorso contrario. Se la seconda guerra mondiale riportava forzatamente in Italia circa trecentomila persone, che abbandonavano l'Istria, Fiume e la Dalmazia ormai Jugoslave, duemila operai italiani della Bassa friulana si muovevano in direzione fieramente contraria, offrendo il loro onesto contributo alla causa socialista, e mettevano così piede, con famiglie al seguito, nel paese, che, come scrive Magris, "si era liberato dai nazifascisti e aveva costruito la propria unità all'insegna del comunismo" (Magris 1990: 7). Le belle speranze, però, si rovesciarono quasi subito nell'incubo: la rottura con Stalin e il disallineamento della Jugoslavia dal blocco sovietico portò Tito, preoccupato di possibili congiure e sovvertimenti, ad avviare una campagna di persecuzione sistematica degli stalinisti. Alcuni monfalconesi furono espulsi, altri, tragica ironia della sorte, subirono il più stalinista dei trattamenti, finendo in due Gulag creati appositamente su due isolette deserte del Quarnero – Goli Otok, l'isola nuda, e Sveti Grgur, cioè San Gregorio.

L'interesse di Magris per la vicenda è precedente alla pubblicazione di *Alla cieca*. Risale, non per caso, proprio agli anni immediatamente successivi al crollo del muro di Berlino. Il 19 agosto 1990 lo scrittore ne parla per la prima volta in un articolo, pubblicato sul *Corriere della Sera*. Poi, tra il 1990 e il 1994 avvia una ricognizione sistematica di fonti e testimonianze dell'esperienza concentrazionaria degli operai friulani. È così che conosce due testi fondamentali per l'elaborazione del romanzo del 2005, pubblicati entrambi nei primi anni Novanta, e si tratta del romanzo *Martin Numa* (1990) di Ligio Zanini, uno dei sopravvissuti a Goli Otok, e del reportage *Goli Otok: ritorno all'Isola Calva* (1991) di Giacomo Scotti, nel quale si raccolgono le testimonianze di numerosi reduci.

In *Alla cieca*, l'io narratore, che per l'intero corso della narrazione tenta faticosamente di ricostruire la propria identità, è bifronte. Per metà Jørgen Jørgensen, avventuriero, marinaio, spia e scrittore danese, realmente vissuto tra la fine del Settecento e i primi quarant'anni dell'Ottocento. Per l'altra metà, appunto, è uno dei reduci dal gulag titino, Salvatore Cippico, personaggio finzionale modellato sul prototipo di un altro personaggio magrissiano precedente, Toio Zorzenon di cui si parla nell'ultimo capitolo in *Un altro mare* (1991):

Toio Zorzenon [...] è un operaio dei cantieri di Monfalcone [...] è italiano ma parteggia per l'annessione di Trieste e del Territorio libero alla Jugoslavia, perché la Jugoslavia è un paese comunista; per la rivoluzione proletaria le differenze nazionali non contano e bisogna redimere il mondo e i popoli (Magris 2012: 1474).

Toio, come Salvatore, verrà internato a Goli Otok, mentre la moglie, all'esterno, cerca disperatamente di averne notizie:

corre da un ufficio all'altro, scrive a consolati e ministeri, nessuno sa niente, nessuno dice niente. In Jugoslavia la mandano di qua e di là, in Italia non sanno neanche bene dove sia l'Istria, figuriamoci quei due isolotti [...]. Inglesi e americani non vogliono nemmeno ascoltare gente di Stalin che accusa Tito [...] Intanto Toio – se è vivo – e gli altri non si piegano, non fanno l'autocritica e resistono a quel Lager in nome di Stalin (1474-1475).

In tale "biografia sdoppiata" (Pellegrini 2006), è particolarmente indicativo che la memoria di Cippico-Jørgensen sia indotta da un lungo interrogatorio, qualcosa a metà tra la seduta psicanalitica di gruppo e l'interrogatorio giudiziario. *Alla cieca*, in questo senso, appare come una sorta di feroce indagine sui processi che riscrivono il passato e, per così dire, ne

prescrivono gli usi. Il dottor Ulcigrai, membro del personale clinico del Centro di Salute Mentale di Barcola, conduce il processo di anamnesi con modi che somigliano, effettivamente, a quelli di un agente senza scrupoli di un lager titino. D'altra parte la focalizzazione è schiacciata su un io a dir poco problematico. Il trattamento psicoanalitico si configura nel suo caso come una dolorosa ripetizione del trauma, un nuovo trauma che accede al precedente e lo riscrive. La vocazione a narrare di Cippico, invece, deriva dalla sua pesante, inderogabile consapevolezza di essere testimone. Ora, la memoria del testimone non è la registrazione fedele di un evento. Perciò non è possibile registrarla attraverso un computer, come quello di cui si serve Ulcigrai. Ciascun uomo è testimone della propria esistenza, ciascun uomo seleziona, deforma e riscrive gli eventi del proprio passato per costruire una propria identità. Ma, come sappiamo dalle riflessioni di Todorov, quando quegli eventi diventano materiali di un più generale interesse collettivo, allora nasce un conflitto tra una verità impersonale e verificabile, quella dello storico, e una individuale, esemplare. L'esemplarità della vicenda di Salvatore si fa quindi esplorazione generale del rapporto tra testimonianza individuale e storia collettiva. Se il suo confondere il passato, sovrapporre un ricordo ad un altro, dubitare di ciò che ha vissuto e di ciò che ha immaginato diventano allegorie di un flusso storico che procede alla rinfusa, senza linearità, senza alcuna teleologia, alla cieca, come per l'appunto indica il titolo, la sua necessità di riscattare il proprio vissuto dall'oblio si fa invece immagine chiarissima della funzione insopprimibile della letteratura all'interno della realtà a noi contemporanea. La "foresta di informazioni" (Goldsmith 2019), il "diluvio informativo" (Lévy 1998), l'accumulazione sclerotizzata di linguaggio che caratterizzano la stagione del computer non possono annullare l'espressione dell'individuo. Da questa espressione dipende infatti il riscatto delle ragioni

utopiche che muovono le nostre azioni e guidano, quando siamo sinceri con noi stessi, le nostre scelte, al di là di quale che sia questo impulso.

Si capisce perciò che l'interesse dello scrittore per la vicenda di Goli Otok trascende decisamente le contingenze storiche, il fatto cioè che la fine del comunismo, anche in Jugoslavia, l'avesse riportata alla luce. Interessano piuttosto due considerazioni. La prima di ordine generale: la caduta del muro di Berlino, la fine dei blocchi non ha affatto prodotto un mondo "soffice e smorzato, privo di forti valori e di scontri violenti" (Magris 1991: 7). Al contrario ha scongelato la storia da un ordine e dagli indirizzi che ne avevano intrappolato ogni logica di progresso e regressione per qualche decennio:

credere fiduciosamente nel progresso, come i positivisti nell'Ottocento, è divenuto ridicolo, ma altrettanto ottuse sono l'idealizzazione nostalgica del passato e la magniloquente enfasi catastrofica. Le nebbie del futuro che incombe richiedono uno sguardo reso, nella sua miopia, un po' meno miope dall'umiltà e dall'ironia. Queste ultime mettono in guardia dalla tentazione di abbandonarsi al pathos delle profezie e delle formule epocali, che fanno presto a diventare comiche, come la famosa frase secondo la quale nel 1989 sarebbe finita la Storia, frase che già allora poteva trovar posto nello Sciocchezzaio di Flaubert (Magris 2016: 9).

La distruzione di quella frontiera demolisce una certa idea di utopia, ma, contemporaneamente reimposta anche ogni disincanto della realtà. Il trionfo della democrazia liberale non è il massimo traguardo del progresso umano, non corrisponde ad alcuna fine della storia. Al contrario riattiva la storia perché obbliga a ridisegnarne i limiti e i compiti. Un anno dopo la pubblicazione di *Alla cieca*, Magris raccoglie una serie di saggi e interventi sotto il titolo unitario di *La storia non è finita* (2006). Come scrisse Franco Marengo qualche anno dopo l'uscita del

volume, il libro di Magris “non ha il carattere omogeneo del testo di Fukuyama [naturalmente *La fine della storia e l'ultimo uomo* (1992)]”, ma “serve a combattere le sue tesi punto per punto, soprattutto sul terreno dell'omologazione del mondo, scoprendo quanto di illusorio, di reazionario di fascista ci sia in quel programma, e in tutte le guerre che sta scatenando» (Marengo 2008: 20-21).

La seconda considerazione è di ordine più specifico e riguarda la funzione della letteratura: *Alla cieca* e il successivo *Non luogo a procedere* (2015), pubblicato una decina di anni dopo, precisano infatti quella che Ernestina Pellegrini, nell'*Introduzione* al Meridiano Mondadori (2012) dedicato allo scrittore, ha chiamato “una poetica della storia”, ovvero il serrato confronto che il Magris narratore intraprende con l'oblio, la cancellazione delle piccole storie individuali, affiancando, in maniera indiretta, ambigua e, comunque sia, piuttosto problematica il proprio lavoro critico e intellettuale di germanista e di opinionista politico. Sin dalla pubblicazione di *Illazioni su una sciabola* (1985) la preoccupazione della narrativa magrissiana appare quella di contrapporre il flusso della Storia, con la s maiuscola, alla scrittura, che serve appunto a risalire quel flusso, a “ripescare esistenze naufragate, ritrovare relitti impigliati sulle rive e imbarcarli su una precisa Arca di Noè di carta” (Magris 2016: 11). È questa l'utopia letteraria contro il disincanto della storia, un'utopia che per funzionare, però, deve differenziarsi dalla scrittura saggistica e da quella critica: nella narrativa la scrittura, facendosi tutt'uno con ciò di cui scrive, accetterà un'immersione nella complessa esistenza di un uomo, renderà ad un tempo il suo ordine e il suo caos. Dovrà affrontare l'insolubile mescolanza di “aspirazione alla verità e traviamiento nell'errore, ragione e delirio, esigenza di giustizia e colpevole trasgressione” di cui consiste l'esistenza. Nella saggistica, invece, lo sforzo sarà quello di discernere e razionalizzare quella stessa mescolanza,

in nome di un'ideologia, quella di Magris, che elegge come supreme parole d'ordine del proprio impegno democrazia, laicità, tolleranza e dialogo. In questo modo la narrativa, come si vede per esempio in *Illazioni su una sciabola*, o, appunto, in *Alla cieca*, si fa reciproco della verità storica per "cercare le ragioni che stanno dalla parte della contraffazione della verità", secondo una formula che lo scrittore rende a Emiliano Ronzoni (*il sabato*) in una intervista del 1984, e che riecheggia nella voce del Don Guido delle *Illazioni*, quando afferma: "non sto cercando la verità, bensì le ragioni e le spiegazioni di una contraffazione della verità" (Magris 1985: 28). Al contrario, i libri "civili", ed in particolare le raccolte di scritti *La storia non è finita* e *Livelli di guardia* (2011), sono da pensarsi in rapporto di complementarietà con la produzione letteraria vera e propria, una custodia, per riutilizzare l'immagine che lo stesso Magris impiega per i *Saggi* di Thomas Mann in rapporto ai *Buddenbrook* e alle *Considerazioni di un impolitico* in cui la responsabilità etico-politica è esplicitata e funziona da libretto di istruzioni, direbbe ancora Todorov, per fare un buon uso di quella memoria che solo la letteratura sa attivare concretamente, cioè in maniera esemplare. Scrittura diurna questa, scrittura notturna quella, secondo una distinzione che Magris trae dall'amico Ernesto Sabato. Scrittura a difesa dei valori freddi della società, questa, come vuole la lezione di Norberto Bobbio, e scrittura che rappresenta nelle sue contraddizioni i valori caldi della vita, quella, a superare idealmente le incoerenze emerse in una storica conversazione con Paolo Chiarini, Cesare Cases e Ferruccio Masini, raccolte nel prezioso volume *Dopo Lukács*, del 1977. In quel contesto, infatti, Magris sottolineava come la propria attività di critico letterario patisse una fondamentale antinomia tra la funzione demistificante che essa assume come critica al potere e alla violenza che esercita, e la necessità razionalizzante della ricerca stessa, ovvero il ricorso alle categorie, alle parole e ai concetti messi a disposizione da quello stesso potere.

Sottigliezze a parte, è proprio questa ricomposizione che *Alla cieca* tenta di condurre rispetto all'evento della fine del sistema comunista: se tale smottamento della Storia fa riemergere frammenti di storie dimenticate che solo la letteratura può salvare, illuminando il rapporto tra vita e verità, fra il singolo individuo e gli eventi, facendoci toccare con mano i fatti raccontati dalla storiografia, i processi descritti dalla sociologia e i numeri forniti astrattamente dalla statistica, pure la fine del comunismo impone un secondo compito al narratore, cioè sorvegliare sull'uso utilitaristico e funzionale della storia, quello che Todo-rov chiama "commemorazione" (cfr. 2001), difendendo, al contrario, l'eccezione, lo scarto dalla norma, la sincerità con cui si è combattuto per un'ideale di concordia, umanità, pacificazione, anche quando non lo si condivide:

nella storia di queste persone [i cantierini di Monfalcone] soprattutto mi interessa un significato in cui credo molto. Queste persone hanno combattuto per una causa che io ritengo sbagliata (in quanto non credo che Stalin fosse il campione della libertà), ma con una grandiosa capacità di sacrificare il proprio destino per una causa universale; una capacità che costituisce un enorme retaggio morale, che va raccolto ed ereditato anche se non condividiamo quella bandiera per la quale essi hanno combattuto» (Magris 2005: 18).

È chiaro, insomma, che per Magris il crollo del muro, l'abolizione della Cortina di ferro sono anche una soppressione temporale, che invalida per sempre un passato di speranze il cui futuro non ha avuto luogo, spegnendo la fiducia, nei decenni sempre più labile, in una risoluzione retroattivamente positiva delle atrocità commesse in nome del comunismo: quando il mondo sarà finalmente pacificato, si poteva dire, con un briciolo di fede, prima del 1989, i costi di questa pacificazione sembreranno nulla rispetto alle conquiste della nuova situazione sociale. Questa illusione, simbolicamente, ha lasciato posto

alla consapevolezza, anch'essa falsa e anch'essa retroattiva, che proprio quell'idea non seppe produrre null'altro che tali atrocità. Ciò non significa, pertanto, che la sincerità di quell'utopia non abbia contribuito a smorzare il disincanto della realtà: anche lo stalinismo sincero degli operai di Monfalcone ha infatti diritto ad un riscatto storico. Un riscatto che la letteratura, solo la letteratura, può garantire.

Per intendere completamente lo spirito, o meglio l'idea, potremmo dire con Furio Jesi (2000), di quell'utopia, dovremmo essere in grado di retrocedere al futuro alluso da quel passato, un futuro che, come ha scritto Slavoj Žižek in una pagina illuminante del suo "Lenin remix" (2017) a proposito delle speranze riposte nella Rivoluzione d'ottobre, non ha avuto luogo, ma che proprio per questo è significativo, perché esprime tutta la potenzialità emancipativa inespressa dalla realtà. Per poter compiere questo percorso, che poi in un certo senso è lo stesso che Magris compie per costruire i personaggi cantieri monfalconesi Toio Zorzenon e Salvatore Cippico, bisogna imparare a ripensare l'immaginario tipicamente romantico (del tutto antipodico rispetto all'attuale accettazione ben generalizzata dell'esistente) che mosse nel profondo quegli ideali. Qualcosa, quindi, che all'orecchio del cinico moderno – di quell'"asociale integrato", abile dispensatore di "amarezza chic" (cfr. Sloterdijk 1992) – suona sempre come una *boutade* colma di ingenue pretese. Il punto è che risalire dialetticamente al mondo possibile non attualizzato di quel passato è uno dei pochi strumenti capaci di rilanciare impulsi utopici che contrastino beneficamente il disincanto del reale e che, come è evidente, dopo l'89 hanno subito un arresto politicamente controllato e funzionale ovviamente alla storia dei vincitori. Nel suo *Idea di socialismo*, del 2015, Axel Honneth notava a ragione che

Trovare una spiegazione per questo improvviso prosciugamento delle risorse utopiche è ancora più difficile di quanto

non possa sembrare a un primo sguardo. Il crollo dei regimi comunisti avvenuto nell'Ottantanove, a cui spesso e volentieri ci si richiama per decretare il tramonto delle speranze riposte nelle alternative al capitalismo, non può in verità essere tirato così facilmente in gioco quale causa dell'attuale situazione; difatti, non fu certo a causa della caduta del Muro di Berlino che le masse indignate – che oggi deplorano legittimamente l'allargamento della forbice tra povertà pubblica e ricchezza privata pur senza disporre di un'idea concreta di una società migliore – si resero conto, per la prima volta, che il socialismo di Stato di conio sovietico offriva un certo benessere sociale soltanto al prezzo della illibertà. Inoltre, il fatto che fino alla Rivoluzione russa non vi fosse stata una reale alternativa al capitalismo non aveva certo impedito agli uomini del XIX secolo di immaginarsi una convivenza non violenta, improntata ai valori della solidarietà e della giustizia. Ma se è così, perché allora la bancarotta del blocco di potere comunista avrebbe dovuto condurre, tutto a un tratto, all'attuale atrofizzazione della facoltà apparentemente congenita all'uomo di oltrepassare utopisticamente l'esistente? (2016: 17)

Nel sistema statico della Guerra Fredda si innestava in verità un meccanismo dinamico, poiché, rovesciati di segno, le utopie e i disincanti di ognuno dei due blocchi potevano correggersi reciprocamente, sotto la maschera simbolica di ideologie totalizzanti. Per tale motivo, comprendere pienamente lo spirito di quegli anni significa ricominciare a ragionare in senso dialettico: oggi che l'idea di subordinare sé stessi al bene dell'umanità o sacrificare il proprio destino per una causa universale diventano pratiche sospette, legate, secondo l'insopportabile retorica contemporanea, a interessi opachi, nascosti, vantaggi non dichiarati, proprio oggi, insomma, occorre risalire al fondo romantico, all'innamoramento, per così dire, per un'utopia (indipendentemente dal segno, in questo caso), di donne e uomini

che per accidente o per credo si sono trovati dalla parte sbagliata della storia, fuori posto. Questo meccanismo, tradotto in narrazione, diventa così un dispositivo di disinnescamento ideologico che riequilibra il disincanto del reale con la necessaria dose di utopia.

Certo, è indicativo che per ripopolare il “deserto del reale” di impulsi emancipativi si debba retrocedere ad un’epoca di fatto conclusa. E lo è altrettanto il fatto che tale strenuo tentativo di riaccendere una scintilla di utopia diventi compito essenziale della letteratura impegnata rispetto alla storia. Emerge proprio questo, per esempio, dai bellissimi racconti contenuti in *Mio padre la rivoluzione* di Davide Orecchio, uscito per Minimum Fax nel 2017. Qui la “fedeltà” ad una “storia sovvertita”, come ha scritto Andrea Cortellessa (2018), traduce la necessità di riscattare, attraverso un impotente ma imperterrito sforzo della volontà, un’intera storia di emancipazione sociale, incagliata in maniera apparentemente irreversibile. Le ragioni della rivoluzione bolscevica, e con esse il rilancio di un passato utopico il cui futuro non ha avuto luogo, sono ribadite esplicitamente nel primo racconto della raccolta dalla figura di un Trotskij anziano, scampato al colpo di piccozza del suo sicario nel 1940, e ad altri successivi tentativi di assassinio. Un Trotskij mitico, è proprio il caso di dire, che sfugge alla propria realtà biografica, non solo sopravvivendo, ma facendosi vessillo, icona inossidabile di un secolo di speranze, “il secolo d’oro” dei padri e della loro rivoluzione. Quei padri, come il padre biologico di Davide Orecchio, Alfredo, che avevano attraversato il fascismo per riscoprirsi fedeli, all’alba della Guerra Fredda, all’ideale di un comunismo in realtà già pregiudicato. Sì, perché a differenza di qualsiasi revisionismo ucronico di matrice destrorsa e fascistoide, impressiona, di questo *what if* di sinistra, la consapevolezza (postuma) del fatto che il fallimento dell’utopia bolscevica era già iscritto – doveva oggettivamente esserlo – nella

rivoluzione stessa, o quanto meno veniva alla luce nell'istante esatto della morte di Lenin. Si tratta, in accordo con quanto scrive Wu Ming 1 nel noto *New Italian Epic* (2008), di un *what if* che resta potenziale, una sorta di interrogazione di senso che non assume un momento evenemenziale della storia in cui il tempo si è biforcuto, disgiungendo il mondo attuale da un etero universo possibile. Al contrario riflette su quella stessa possibilità di biforcazione, senza risolverne in maniera puramente immaginaria le contraddizioni.

In tale contesto, il corpo imbalsamato del grande leader bolscevico, più volte rammemorato da Orecchio nei suoi racconti, è immagine ancipite sia della creazione stalinista del mito del leninismo (dal quale riscattare il vero Lenin è divenuto qualcosa di simile ad un esorcismo o a un tentativo spiritistico di resurrezione); sia della lotta dell'Unione Sovietica contro l'opera razionalizzante del tempo. Da un lato l'ispessimento ideologico, la cristallizzazione conservatrice di una spinta rivoluzionaria, la sua mummificazione; dall'altro la lotta impossibile contro la consunzione dei sogni celati in quella stessa spinta, contro il deperimento di quella mummia che, appunto, resta ineludibile e può essere soltanto procrastinato. La caduta è iscritta nell'evento.

Trotskij anziano, d'altra parte, è la personificazione di un atto di fede: senza rinnegare errori e sbandamenti, e rivendicando, realisticamente, le ragioni del terrore e la necessità della violenza, la rivoluzione assoluta che questi incarna, non smette di riallineare indignazione e speranza, facendoli reagire tra loro. Indignazione e speranza che difatti riesplodono in lui di fronte agli eventi del 1956, in piena Guerra Fredda. Prima il *Rapporto segreto* di Krusciov al XX Congresso del PCUS, a febbraio, che rilancia l'utopia di un comunismo depurato dalla mostruosa deviazione stalinista. Poi, la repressione della rivoluzione ungherese, in ottobre, che ribadisce il disincanto, e l'idea che lo

stalinismo non fu soltanto una deviazione. Un meccanismo incessante, questo, che mentre impedisce alle speranze di perdersi, di consumarsi, pure ne manomette la possibilità concreta di realizzarsi, di accedere alla sua forma cristallizzata.

Il Trotskij di Orecchio è beninteso una figura emblematicamente letteraria. La letteratura è chiamata in causa proprio in funzione riequilibrante, come antidoto rispetto all'eccesso di certezza, di disincanto, per l'appunto, della realtà. Per quanto antihegeliano ciò possa sembrare a tutta prima, le possibilità utopiche della letteratura riscattano di fatto dalla storia e dal suo corso una "ragione fallita", una "giustizia perduta", mostrando, come indicava a suo tempo Guido Morselli a proposito della Prima guerra mondiale, che il paradosso, l'incongruo potrebbero stare, addirittura, dalla parte di quel che è avvenuto e non di ciò che poteva avvenire. L'immaginazione, attraverso la narrazione letteraria, restituisce la complessità del reale, non la nega, né la imbroglia. È la razionalità spietata e inflessibile della storia a mancare semmai della memoria degli sconfitti. La rivoluzione perduta dei padri si fa così racconto di un racconto. Davide s'immedesima e ripete il viaggio in Sicilia di Alfredo, nell'anno 1944. Il reportage *Febbre in Sicilia* (1945), che segue la risalita degli alleati dall'isola a Roma con speranza e anche con qualche sospetto, è rievocato e rinarrato nell'elegiaco racconto del figlio *Il mondo è un'arancia con i vermi dentro*. Il processo di riappropriazione di quel futuro abortito non è solo una riscoperta del padre, ma diventa immagine di uno scambio intergenerazionale. E, tuttavia, questa attualizzazione non dà luogo, in ogni caso, che ad una critica del presente confusa, irrazionale, imprecisabile. Non si fa, insomma, discorso immediatamente politico, non tenta nemmeno di riallacciarsi all'azione di un comunismo (magari di matrice trotskijsta) eventualmente praticabile. La critica del presente, schiacciata comunque da un tragico pessimismo della ragione, si riappella soltanto alla bontà

di quelle speranze, di cui però, ad un tempo, finisce implicitamente per sottolineare anche l'inattualità, il consumarsi della loro perdita:

Desiderai scrivere una lettera a mio padre la rivoluzione, mi dissi L'imbusterò in una custodia criptata, invierò faccine tristi alla rivoluzione, emoticon malinconiche dal colore giallo; volevo che la lettera raggiungesse l'abisso dove giaceva mio padre la rivoluzione, l'oblio dove si arruolano i sogni spezzati, il deep web dove nessuno resuscita – neppure i titani, neppure i giganti, neppure i poeti, neppure mio padre la rivoluzione –, dov'è un garofano annegato e squamato dal tempo acquatico, reso una palpebra dal tempo acquatico, allungato in una pergamena di pelle dal tempo acquatico. (Orecchio 2017: 264)

Quella storia resta per la generazione delle emoticon una storia di carta, fatta di citazioni, di estratti rimontati, che tuttalpiù restituiscono per via finzionale la memoria di un mondo solo in parte reale, e in altra parte immaginato. Un mondo che non ha avuto veramente luogo nella maniera in cui viene rievocato. Restano, a testimoniarlo, i brandelli testuali di un discorso politico, ricomponibile come scheletro fossile dal lavoro paziente di uno scrittore archeologo. Le pagine migliori di quell'immensa tradizione comunista vengono passati in rassegna e diventano argomenti su cui proiettare le congetture del tempo presente. La nostra incolmabile lontananza (forse non cronologica, ma certo spirituale) dai secoli delle grandi rivoluzioni ridisegna alla luce dell'oggi l'epoca conclusa nel 1989, lasciando come un senso di impotenza, ovverosia la convinzione di essere orfani di una grande narrazione emancipativa e assolutamente incapaci di crearne una nuova.

In senso opposto, e cioè nel tentativo di restituire forza ad un immaginario di sinistra dopo la fine della Guerra Fredda, possiamo facilmente inquadrare lo sforzo mitopoietico demandato

alla letteratura e, più in generale, alla narrazione, dal collettivo Wu Ming. Come giustamente rileva Yves Citton in un libro importante del 2010, qualsiasi discorso politico emancipativo deve essere in grado di condensare narrativamente in mito “desideri, convinzioni e storie già in circolazione in uno stato diffuso” (2013: 198). E questo è propriamente lo scopo del rinnovamento del modo epico tentato dal collettivo sia sul piano creativo che, in maniera molto più oppugnabile, da quello teorico. A differenza dell’antico racconto epico, in ogni caso, il *new italian epic* “si affida a eroi *eccentrici*, a momenti di biforcazione *contingenti* e a comunità che sono chiamate a conservare il loro statuto *minoritario*” (205). Attraverso una rete di storie alternative e di ucronie potenziali, Wu Ming “reinscrive la politica all’interno di una prospettiva etnografica, facendo così apparire la Storia come un *cantiere in costruzione*” (206), e significativamente si oppone all’immaginario creato dal racconto ufficiale, sullo stesso terreno che dà forza alla sua costruzione. Raccontare e, più spesso, riraccontare da un’altra prospettiva una storia conosciuta è in questa chiave un atto politico: da un lato mostra la parzialità e anche la costruzione ideologica della storia monumentalizzata, dall’altro disseppellisce dal passato potenzialità inesprese, dimenticate o marginali, e in ogni caso ridesta conflittualità entro versioni che si vorrebbero pacifiche. Non per caso, le delusioni comuniste del dopoguerra, l’inizio della Guerra Fredda, l’ideologica definizione della Resistenza come movimento unitario sono motivi ricorrenti nella poetica wuminghiana: è a partire da quel momento (solo apparentemente pacificato dalla retorica ufficiale) che occorre disseppellire l’“ascia di guerra”, ovvero riscrivere la Storia attraverso altre storie, storie differenti o riprese da angolazioni oblique rispetto a quelle che ingrossano la mitologia pubblica. Così, nell’opera forse qualitativamente più rilevante del collettivo, cioè *54* (2002), non sorprende che la narrazione ruoti intorno ad un anno aurorale come il 1954 (che,

appunto, dà titolo al romanzo): siamo al principio di un'epoca nella quale la penisola italiana rappresenta il confine orientale dei paesi del Patto atlantico. Stalin è morto da poco. La guerra in Corea, conclusa l'anno precedente, ha dimostrato che lo scontro tra i due blocchi non è solo posizionale e statico, ma dà luogo a conflitti bellici con milioni di morti. Trieste, come si legge negli antefatti del romanzo, è "territorio libero".

Se l'intera narrazione, in un turbinio di storie che s'incrociano tra loro e di focalizzazioni che si alternano, tende a radicalizzare l'aspetto per così dire di "non-pace" della Guerra Fredda, è soprattutto l'asse narrativo bolognese a farsi allegoria (non so quanto aperta, nonostante le note autodichiarazioni dei membri del collettivo) di un'irredenta e quasi metastorica necessità di utopia. La vicenda di Robespierre Capponi, che da Bologna raggiunge la Jugoslavia di Tito, per ritrovare il padre Vittorio, contiene, in una certa misura, sia le storie sepolte degli italiani migrati ad est, per costruire la causa del socialismo, che abbiamo già visto in Magris; sia la dialettica generazionale di utopie e disincanti che si legge in Orecchio, con la differenza che in questo caso il passaggio da padre a figlio si gioca tutto sul crinale della Seconda guerra mondiale, tra chi, voglio dire, prese parte agli eventi e chi invece, per ragioni anagrafiche, non lo fece. A sovvertire l'idea stessa di "dopoguerra" non contribuisce unicamente la riattivazione delle storie sepolte e degli sguardi eterodossi che inceppano i meccanismi di monumentalizzazione di quel passato, ma interviene assai spesso lo spirito individuale, irrequieto e ribelle, dei diversi personaggi su cui la narrazione tende a concentrarsi. Personaggi che, come Robespierre Capponi, non possono cedere al destino che la Storia vorrebbe riservargli, secondo un orizzonte che rimescola e in un certo modo accomuna qualsiasi situazione contestuale:

Mi hai attaccato la tua stessa malattia. Ho fatto carte false per venire qui. Anch'io non riesco ad accettare il destino che

mi vogliono imporre. Ho un lavoro, un talento per il ballo, un'amante, e nessuna prospettiva. Posso continuare a fare il barista, a ballare finché ho fiato, a incontrare di nascosto la mia donna, finché lei vorrà. È tutto qui? Non c'è nient'altro? Mi deve bastare? No, babbo, non mi basta, ci dev'essere qualcos'altro, forse altrove, forse in un altro mondo, come è stato per te (Wu Ming 2002: 329).

Questa irrequietezza, che spesso si converte proprio in una pulsione eroico-anarchica, se così posso dire, risulta da ultimo un espediente assai tradizionale, e comunque intimamente connesso al genere del romanzo storico, ovvero al fatto di incaricare il passato di parlare per il presente. Qualche anno fa, nel corso di una memorabile tavola rotonda, Clotilde Bertoni faceva giustamente notare a due dei membri di Wu Ming che partecipavano all'evento, che la propensione al racconto collettivo, da loro più volte ribadita in dichiarazioni e saggi, nei romanzi in realtà si risolve non raramente in una giustapposizione o in un incrocio di destini individuali di eroi e antieroi (cfr. Bertoni, Piga 2015: 17-19). Il che decreta uno statuto piuttosto ambiguo del rapporto tra l'eroe e la massa, anche appunto nella chiave neo-epica tanto polemicamente rivendicata, e soprattutto sembra porre sullo stesso piano le gesta degli eroi e quelle degli antieroi. Tanto i primi quanto i secondi distinguono infatti, attraverso gesta eccezionali, il proprio destino da quello di tutti gli altri.

Più in generale, come notava Guido Mazzoni nella stessa occasione (Bertoni, Piga 2015: 16), la storia individuale che il singolo eroe (o antieroe) oppone al farsi della Storia collettiva è immagine allegorica della rivolta ed è certamente da distinguersi (e per certi versi anche da opporsi) da quella della rivoluzione. Come se, in fin dei conti, anche per Wu Ming, sull'idea stessa di utopia realizzata, cristallizzata in disincanto, gravasse una scomunica che dipende essenzialmente dall'evento più traumatico

delle storia contemporanea, cioè la rivoluzione bolscevica, nonché dal fatto che la mitizzazione, l'epicizzazione, se volete, di quell'evento ha canalizzato per circa un secolo la parte più consistente degli impulsi utopici occidentali, e retroattivamente ha riscritto l'intera storia del conflitto sociale, diventandone l'asse determinante.

Non credo sia casuale che la questione venga affrontata direttamente nel recente *Proletkult* (2018). Il romanzo rilegge infatti, attraverso la consueta, formidabile conoscenza documentaria, i primi dieci anni di storia sovietica, risalendo indietro sino ai primi tentativi rivoluzionari del 1905 e al costituirsi del partito socialdemocratico. Le vicende di Aleksandr Aleksandrovich Malinovsky, meglio noto come Bogdanov, appaiono come l'occasione per ribadire l'importanza del disallineamento, della rivolta anche all'interno del processo rivoluzionario. Sebbene la fascetta pubblicitaria e la quarta di coperta parlino del romanzo dei "vent'anni che sconvolsero il mondo", il romanzo di Wu Ming non ha nulla dell'epos collettivo del capolavoro di John Reed. La riflessione sul processo rivoluzionario, all'altezza dei festeggiamenti per i dieci anni dall'ottobre (cioè novembre) 1917, è riattivata piuttosto dall'esistenza straordinaria di un intellettuale eclettico e eterodosso come Bogdanov, e di nuovo è la logica individuale dell'individuo-eroe a ridestare dal corso della storia l'utopia. E la sottotraccia ucronica recita così: se il Proletkult non fosse stato chiuso, se la visione centralista di Lenin non avesse prevalso, cosa sarebbe successo? Se la rivoluzione dei pensieri cui mirava Bogdanov si fosse accompagnata al processo politico come si sarebbe configurata la storia dell'URSS? Se le sue teorie tectologiche, cioè collettive e a-gerarchiche, avessero avuto la meglio sulla rigida organizzazione del partito; se il suo empiriomonismo, ovvero la necessità astratta di ricondurre ad un'unica scienza tutti i saperi, si fosse imposta sulla burocratizzata ripartizione dei compiti; se la

sua idea di comunismo del sangue, perseguibile attraverso una “scienza sociale delle trasfusioni”, non gli fosse costata la vita, che piega avrebbero potuto prendere gli eventi? Al centro del romanzo, una stupenda partita a scacchi tra Lenin e Bogdanov, che è in verità una *ékphrasis* dinamizzata di una fotografia celebre, diventa aperta allegoria di due idee ben diverse non solo su come condurre la rivoluzione, ma anche sugli scopi ultimi che essa si propone: da una parte una rivoluzione politica, l’ipotesi, cioè, di uno stato comunista, dall’altra una rivoluzione mentale, l’ipotesi, al contrario, di una comunità comunista. Lo scacco matto in sole 19 mosse inflitto da Bogdanov, è, ovviamente, il contraltare del corso reale degli eventi.

Nella parabola che conduce dei rivoluzionari appassionati e degli intellettuali eccellenti a farsi amministratori e uomini di potere, si innesta così la storia di Denni, una giovane ragazza, proveniente, a detta sua, da un altro pianeta, Nacun; un pianeta nel quale la rivoluzione socialista ha vinto moltissimo tempo prima. È chiaro, già dal nome femminile di Denni, e del padre di lei, Leonid, il richiamo intertestuale al noto romanzo di fantascienza dello stesso Bogdanov *La stella rossa*, datato 1908 (cfr. 1989), di cui, di fatto, *Proletkult* può essere considerato una sorta di sequel. E di nuovo l’immaginazione letteraria si fa dispositivo di affrancamento della storia dal proprio incongruo percorso. Infatti non esiste, come diceva a suo tempo il romanzo di Bogdanov, e come ribadisce oggi il romanzo di Wu Ming, alcuna società pacificata:

Denni... viene da un pianeta lontano, cioè dalle pagine di una trilogia letteraria, e non fa che portare alle estreme conseguenze ciò che lui stesso [Bogdanov] ha scritto. Di più: Denni viene da duecento anni nel futuro ed è lì a suggerire che ci sarà sempre conflitto. Che l’unica società pacificata è quella morta e il solo equilibrio possibile è quello dinamico e precario tra umanità e ambiente. Questo, in effetti, dice il

marxismo: nel divenire del mondo presto o tardi tutto viene superato, anche il marxismo stesso (Wu Ming 2018: 164).

Nacun, che, per così dire, ha ormai realizzato il socialismo in un solo pianeta, è oggettivamente il futuro sovietico nel 1927. I limiti fisici del pianeta, sono i limiti di una rivoluzione che non può o non riesce a dilagare in occidente, e diventeranno, dopo la Seconda guerra mondiale, i limiti tracciati dal confine tra i due blocchi, i limiti della cortina di ferro. I Nacuniani, come alcuni comunisti sovietici, si rendono conto che il socialismo confinato in uno spazio chiuso non può realizzarsi.

Denni, che crede di essere per metà nacuniana e per metà terrestre, è lì per questa ragione: le risorse sul suo pianeta scarseggiano e deve capire se nacuniani e terrestri possano collaborare nella costruzione di un socialismo interplanetario:

La verità è che siamo troppi, viviamo troppo a lungo, siamo troppo vecchi e abbiamo quasi esaurito le nostre risorse. Stiamo valutando la strategia migliore per espanderci nella vostra galassia, perché non si può fare il socialismo in un solo pianeta (Wu Ming 2018: 101).

Ma come si capisce da quest'ultimo passaggio, Nacun diventa allora anche il nostro presente, un presente disincantato, in cui la catastrofe ecologica e lo spettro dell'esaurimento delle risorse, conquistano il centro del dibattito, diventando, in un certo senso, futuri ineluttabili, che riscrivono retroattivamente il nostro passato. Ed è proprio rispetto a questi scenari proiettivi, e dunque a questo presente distopico, che abbiamo nuovamente un disperato bisogno di utopia.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bertoni, Federico; Piga, Emanuela, eds. (2015), "Tavola rotonda con Wu Ming", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, eds. Silvia Albertazzi, Federico Bertoni, Emanuela Piga, Luca Raimondi, Giacomo Tinelli, *Between*, 10: 1-24.
- Bogdanov, Aleksandr (1908), *Krasnaja zvezda*, trad. it. *La stella rossa*, Palermo, Sellerio, 1989.
- Chiarini, Paolo; Venturelli, Aldo eds. (1977), *Dopo Lukács. Bilancio in quattro conversazioni*, Bari, De Donato.
- Citton, Yves (2010), *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, trad. it a cura di Giulia Boggio Marzet Tremoloso, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, Roma, Edizioni Alegre, 2013.
- Cortellessa, Andrea (2018), "Davide Orecchio, ci vuole un secolo", *Le parole e le cose*. [16/03/2020] <http://www.leparoleelecose.it/?p=30727>.
- Fukuyama, Francis (1992), *The End of History and Last Man*, trad.it a cura di Delfo Ceni, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992.
- Goldsmith, Kenneth (2011), *Uncreative writing: managing language in the digital age*, trad. it. a cura di Valerio Mannucci, *CTRL+C, CTRL+V – Scrittura non creativa*, Roma, Nero, 2019.
- Honneth, Axel (2016), *The Idea of Socialism*, trad. it a cura di Marco Solinas, *L'idea di socialismo*, Milano, Feltrinelli, 2016.
- Jesi, Furio (2000), *Spartakus. Simbologia della rivolta*, ed. A. Cavalletti, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lévy, Pierre (1997), *Cyberculture*, trad. it. a cura di Donata Feroldi, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Magris, Claudio (1985), *Illazioni su una sciabola*, Milano-Bari, Cariplo-Laterza.
- (1990), "Quel Gulag sulla bella isola nuda", *Corriere della Sera*, 19 agosto: 7.

- (1991), “I fantasmi ricorrenti della storia: Il Mediterraneo ombelico del mondo dopo una pausa di 45 anni su 5 mila”, *Corriere della Sera*, 10 febbraio: 7.
- (2005), “Alla cieca: Delirio tra i gorgi della storia”, *Notiziario della Banca Popolare di Sondrio*, 99:14-24.
- (2005), *Alla cieca*, Milano, Garzanti.
- (2006), *La storia non è finita: etica, politica, laicità*, Milano, Garzanti.
- (2011), *Livelli di guardia. Note civili*, Milano, Garzanti.
- (2012), *Opere*, ed. Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori.
- (2015), *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti.
- (2019), “Il muro che fa tornare i fantasmi del passato”, *Corriere della Sera*, 30 giugno: 7.
- Marenco, Franco (2008), “Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?”, *La Modernità Letteraria*, 1:15-21.
- Orecchio, Davide (2017), *Mio padre, la rivoluzione*, Roma, Minimum fax.
- Pellegrini, Ernestina (2006), “La biografia sdoppiata di Magris”, *La Rivista dei Libri*, aprile: 35-38.
- Pellegrini, Ernestina (2012), “Claudio Magris o dell'identità plurale”, *Claudio Magris, Opere*, Milano, Mondadori: IX-LXX.
- Scotti, Giacomo (1991), *Goli Otok: ritorno all'Isola Calva a quarant'anni di distanza le rivelazioni su un gulag dell'Adriatico voluto da Tito*, Lint, Trieste.
- Sloterdijk, Peter (1983), *Kritik der zynischen Vernunft*, trad. it a cura di Andrea Ermanno, *Critica della ragion cinica. Il rapporto tra sapere e apparati di potere dall'antichità ai giorni nostri*, Milano, Garzanti, 1992.
- Todorov, Tzvetan (2001), *Mémoires du mal, tentation du bien*, trad. it. a cura di Roberto Rossi, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Milano, Garzanti, 2004.
- Wu Ming (2002), *54*, Torino, Einaudi.
- (2018), *Proletkult*, Torino, Einaudi.
- Zanini, Ligio (1990), *Martin Numa*, Trieste, Ramo d'Oro, 2008.

Žižek, Slavoj (2017), *Lenin 2017: Remembering, Repeating, and Working Through*, trad. it a cura di M. Manganelli, *Lenin oggi. Ricordare, ripetere, rielaborare*, Milano, Ponte alle Grazie, 2017.

MARTA MARCHETTI

*Tutte le scene di Rock'n'Roll di Tom Stoppard.
Il fronte culturale della Guerra Fredda nel teatro europeo*

Rock'n'Roll di Tom Stoppard è un testo rappresentato nel 2006 in occasione del cinquantesimo anniversario del Royal Court Theatre di Londra. Si tratta di un'opera particolarmente utile per discutere, in una prospettiva storiografica transnazionale e globale, la questione della memoria e delle rappresentazioni della Guerra Fredda. Il testo infatti permette di affrontare questo tema non tanto nella prospettiva classica, quella del lascito diretto di un mondo regolato dall'opposizione bipolare tra potenze mondiali e modelli culturali, quanto piuttosto per inquadrare un processo riconoscibile nella dialettica tra i due sistemi, in quegli spazi liminali che spesso alimentano le identità nazionali e del mondo globalizzato. Da questo punto di vista lo studio del teatro costituisce un campo di indagine privilegiato perché, come sottolineano i curatori di un recente studio su teatro e Guerra Fredda, si tratta di un'arte che ha in sé un alto grado di potere rappresentativo, al punto da diventare oggetto, in ogni fase del conflitto, di un notevole investimento politico ed

economico (Balme, Szymanski Düll: 2017). Proprio per questo diventa necessario considerare che “la Guerra Fredda si consumò su molti fronti, non tutti geografici” (Judt 2006: 365) e che spesso è soprattutto sul fronte culturale che si riesce ad individuare le profonde metamorfosi. Nel caso di *Rock’n’Roll* ciò è particolarmente importante, in primo luogo perché la storia che racconta inizia nell’estate del 1968, quando il rigetto della logica della Guerra Fredda era ben visibile nell’esplosione di una rivolta culturale che pervadeva la produzione di senso di tutti gli ambiti della cultura di massa¹. In secondo luogo, perché motore dell’azione nel testo è l’invasione della Cecoslovacchia da parte dell’Unione Sovietica, fatto determinante sia per la vita privata e pubblica di Stoppard, cittadino britannico di origine ceca, che per gli equilibri delle politiche culturali europee messe in crisi da quell’evento.

1. *Rock ‘n’Roll* è un testo in due atti che racconta le vicende di Jan, giovane studente cecoslovacco diventato di casa nella famiglia di Max Marrow, professore marxista di filosofia a Cambridge. La storia inizia quando il giovane, prima della partenza per Praga, si reca nella casa dove il suo professore vive con la moglie e la figlia. È l’estate del 1968 e i carri armati sovietici sono entrati in città per porre fine al processo di riforme iniziato da Alexander Dubček e meglio conosciuto come Primavera di Praga. Lo spettatore segue la storia di Jan, Max, Eleanor e Esme fino al 1990, dopo la Rivoluzione di Velluto che un anno prima aveva portato alla caduta del regime sovietico in Cecoslovacchia. Nel corso di quindici scene², che si svolgono tra Cambridge e Praga, Stoppard riesce a condensare gran parte del dibattito politico e intellettuale degli anni del disgelo mescolando voci e piani differenti.

Lo spettacolo, per la regia di Trevor Nunn, debutta il 3 giugno 2006 e rimane in cartellone sulle scene inglesi per diversi

mesi³. La prima edizione del testo⁴ esce per Faber a un mese dal debutto, corredata da un'ampia documentazione para-testuale: programma di sala, locandina e cronologia finale in cui l'arco temporale indicato per ripercorrere quei fatti viene ulteriormente dilatato: marzo 1967-6 gennaio 2006 (Stoppard 2006: 121-28)⁵. Si inizia qui dall'uscita del primo album dei Velvet Underground e ci si ferma il giorno del sessantesimo compleanno di Syd Barrett. Il riferimento storico diventa ancora più complesso se consideriamo anche il 1956, anno di fondazione della English Stage Company at the Royal Court (ESC) diretta George Devine, la cui ricorrenza viene celebrata in queste pagine come un monito a lavorare per un teatro capace ancora di interpretare la realtà (cfr. Stoppard 2006: 6). Torneremo in conclusione sulle polemiche che tale dilatazione temporale ha creato in Inghilterra al debutto dello spettacolo: ora ci interessa sottolinearne la funzione comunicativa, tesa a documentare un evento spettacolare in cui il tempo drammatico è "solo" un ingranaggio del gioco finzionale del teatro, rivolto a una durata che nell'enunciazione scenica trova, con una propria forma, anche la possibilità di diventare un problema reale. I discorsi sul tempo, nel teatro stoppardiano, sono disseminati in più testi e trattati così in profondità da diventare il fondamento epistemologico per un nuovo modo di praticare la *high comedy* tradizionale⁶. Nel caso di *Rock'n'Roll* va poi considerata la tensione verso la conoscenza storica che Stoppard, da abile drammaturgo, propone inserendo indicatori temporali quantificabili – quando cambia l'anno è proiettata in scena la data corrispondente⁷ – ed esteriori – il taglio di capelli si modifica secondo la moda coeva (2006: 10). Questo tempo oggettivo, misurabile e facilmente descrivibile, si perde nel dettato del testo laddove ogni personaggio coinvolto è preso dall'immediatezza della vita presente. Il senso storico che *Rock'n'Roll* veicola è condensato, emblematicamente, in una scena del secondo atto. Siamo nell'estate del 1990, sempre nella

casa di Max dove la famiglia, ormai allargata, è riunita sul finire di un pranzo: “a success by the sound of the babble, in which there is some laughter” (II, 104)⁸. La lunga didascalia spiega le prossemiche e i modi confusi con cui si incrociano tre diverse conversazioni: “little or nothing intelligible emerges from the bubbles” (II, 104). A parte una delle principali domande intorno a cui ruota la commedia:

CANDIDA Yes – what about 1968?

MAX What happened in 1968?

CANDIDA Revolution!

MAX I’m sorry, I’ve got that disease where you can’t remember the name of it – you’ll have to help me.

LENKA Candida means the cultural revolution.

Candida No, I don’t, I mean the occupations – Paris, the LSE, or in my case Hornsey College of Art.

MAX Oh, the occupations, yes. Do you remember the occupation of ’68, Jan?

ALICE Grandpa.

MAX What?

ALICE You know what.

CANDIDA (*smiles at Alice*) Max knows damn well what I’m talking about, and we were all high on bringing down capitalism.

NIGEL Bringing down capitalism was Candida’s youthful indiscretion.

CANDIDA And ending war [...] (II, 106-7).

A porre la questione su cosa sia stato il 1968 è Candida, una giornalista che scrive in piena epoca thatcheriana su giornali scandalistici, appena entrata nella famiglia di Max perché sposata con l’ex marito di Esme e padre di Alice. Il vecchio professore, interpretato in scena da Brian Cox, trova una risposta

degni dei personaggi di Čechov, fingendo una malattia della memoria che non convince i presenti, suscita le risa del pubblico in sala ma sottolinea esplicitamente quello che cattura e tiene insieme l'attenzione di autore, personaggio e spettatore fin dalle prime battute di *Rock'n'Roll*: il problema della memoria. Ricordare il passato è una pratica di ricostruzione che ognuno dei personaggi qui coinvolti sperimenta, fin dall'inizio, con il solo scopo di definire, prima ancora che la Storia, la propria identità. Anche Max, fedele fino in fondo al pensiero marxista, sceglie l'oblio come forma di attivazione politica individuale. Ma è principalmente nel personaggio di Jan che Stoppard gioca con il potere immanente del ricordo soggettivo.

2. Che alla fine degli anni Sessanta lo scheletro bipolare della Guerra Fredda fosse ormai un debole paradigma è piuttosto chiaro fin dalla scena dell'interrogatorio quando, salutati gli amici inglesi, Jan si trova a Praga davanti a un giovane burocrate. Qui lo spettatore assiste a un dialogo in cui troviamo tracce di quella guerra di spie raccontata in tante opere di finzione⁹. Esiste un dossier su Jan che il funzionario consulta continuamente per ricordare, anche a sé stesso, che il controllo su quella vita è sempre in atto. Si allude qui alla motivazione politica del viaggio del ragazzo a Cambridge, chiamato dal partito a riportare informazioni su tutto ciò che avveniva intorno a quel professore marxista. Si intuisce la strategia del ragazzo, che esegue gli ordini mangiando i biscotti offerti ma evita di rispondere alle domande dirette. "It's Cambridge, nothing happens there" (I, 26), dice per motivare i cattivi risultati del suo viaggio, non lasciando spazio a nessuna narrazione eroica sul suo ruolo nella guerra tra i due blocchi. Ciò che motiva Jan a lasciare l'Inghilterra riguarda invece un'identità esistenziale, visibile innanzitutto in un bagaglio fatto *esclusivamente* di musica rock e resa problematica dalla sua origine ebraica. Scopriamo, insieme al funzionario

che sfoglia il suo dossier, che il ragazzo ancora in fasce è scappato in Inghilterra con la sua famiglia durante l'occupazione nazista, che il padre è morto in guerra e che lui è tornato con la madre in Cecoslovacchia nel gennaio 1948. "Strange for you, coming back. A little English schoolboy" commenta il funzionario, mentre Jan ricorda che "we always spoke Czech at home en England. And ate *spanelske ptacky, knedliky, buchty...*" (I, 26).

L'identità di Jan diventa comprensibile se contemplata alla luce del moto di attraversamento dei confini nazionali che sempre di più, a partire dal secondo conflitto mondiale – in particolar modo durante la Guerra Fredda e spesso nonostante essa –, ha rimescolato tradizioni e credenze di intere generazioni. Nell'introduzione a *Rock'n'Roll* Stoppard spiega che nel progetto iniziale Jan si chiamava Tomas, come lui. Poi cambiò quel nome, non certo per negare i riferimenti autobiografici (anche lo scrittore, nato a Zlín come il personaggio, lasciò la Cecoslovacchia con la famiglia di origine ebraica dopo l'invasione nazista e anche lui fu uno scolare inglese) ma perché in realtà la storia di Jan non poteva essere raccontata con i soli strumenti dell'identificazione. Tanto più che lo scrittore dichiara, nelle pagine di introduzione, di aver lavorato a questo personaggio attingendo alla sua memoria di lettore: "avevo in mente il Tomas del romanzo di Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*" (Stoppard 2011: V)¹⁰, che accusa di esibizionismo morale chi, nell'invasione russa e nella politica di normalizzazione che ne seguì, vedeva un fallimento del progetto socialista. Ma anche la posizione di questo personaggio, da solo, non poteva bastare a contenere tutto. Stoppard svela che dietro le parole di Tomas, riprese da Jan, si celano le motivazioni dello stesso Kundera che sull'argomento era entrato in polemica con il drammaturgo Václav Havel a pochi mesi dall'invasione del paese. Il gioco di congetture per identificare un modello per Jan è innescato da Stoppard in modo che le possibilità siano

pressoché infinite. Continuando a leggere l'introduzione vediamo moltiplicarsi le fonti dei discorsi del ragazzo, che sperimentano le posizioni politiche e morali di più persone, "intellettuali e amici" (Stoppard 2011: VIII) coinvolti in un dibattito praticato all'epoca attraverso scritti clandestini, di finzione e non¹¹. Non stupisce dunque che si possano riconoscere in Jan anche i punti di vista dei firmatari di Charta 77, uno tra i principali documenti della dissidenza cecoslovacca, come lo stesso Havel o il filosofo Jan Patočka (cfr. Innes 2007: 447)¹². Il sospetto è che Jan, e con lui chi ha vissuto gli anni del disgelo, debba negoziare la propria identità attraverso una ricostruzione collettiva che, come sottolinea Aleida Assmann, dopo il crollo del muro di Berlino è sempre "una nuova memoria" (2002: 68)¹³. Cambiando nome a Jan, Stoppard accantona l'idea di una "biografia parallela" (Stoppard 2011: X), perché questa si limiterebbe a pochi ricordi (la madre che sfornava *butchies* e la sua nostalgia per la scuola inglese, scrive) mentre il cambiamento che investe il ragazzo riguarda un'intera generazione.

Da questo punto di vista è utile la comparazione con i lavori in cui Stoppard ha precedentemente trattato analoghe problematiche. In *Professional Foul*, sceneggiato TV del 1977, il viaggio di un cittadino britannico a Est nel 1967 è raccontato con gli strumenti di una distanza ancora incolmabile, il cui segno più evidente è l'uso di una lingua (il cecoslovacco) incomprensibile se non mediata da traduttori e interpreti (cfr. Schreiber 2010); in *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* (1979), lo sguardo sulla dissidenza cecoslovacca è possibile solo dopo aver messo in crisi la lingua che, completamente risemantizzata, è scelta come presupposto etico per un adattamento di un *Macbeth* shakespeariano ridotto all'osso; non per scelta estetica ma per la censura che ne aveva impedito la rappresentazione a Praga nel 1977 quando il suo autore, il drammaturgo Pavel Kohout, aveva firmato Charta 77 (cfr. Angel-Perez 2009; Vareschi 2018). In *Rock'n'Roll*,

scritto quando la Cecoslovacchia socialista non esiste più e la Repubblica Ceca è ormai uno dei paesi membri dell'Unione Europea, il confine tra i due blocchi è percepito principalmente grazie alla voce del personaggio che dà corpo alla parola. In una nota iniziale Stoppard specifica che non ci sono dialoghi in ceco nel testo, scritto per un lettore inglese, e che spetta a registi e attori trovare il modo di realizzare i momenti in cui la comunicazione avviene nella lingua di Jan. Suggerisce, in queste stesse note, di usare rumore o musica per coprire le voci o anche di lavorare sugli accenti (cfr. Stoppard 2006: 10)¹⁴.

Rufus Sewell, nella scena dell'interrogatorio alla frontiera, dà al personaggio di Jan una consapevolezza esistenziale che troviamo non tanto in quello che dice ma per come lo fa. Se è semplice giustificarsi per la presenza di una valigia piena di dischi – "I'm thinking of writing an article on socially negative music" (I, 24), dice Jan – più complesso è il lavoro richiesto all'attore per dare peso e sostanza alla storia personale del ragazzo. Sewell, che fino a questo momento, nelle scene avvenute a Cambridge, ha marcato la sua interpretazione con un forte accento, parla ora, davanti al funzionario, in un perfetto inglese. La prova attorica in questa scena mostra quel senso di compattezza e di superiorità che, meglio di qualsiasi parola, traduce la distensione politica che i governi lentamente praticavano, ma che i giovani all'epoca stavano vivendo pienamente. La capacità di simulare diventa utile per Jan, non per interpretare un ruolo (una spia per esempio) ma per essere quanto più vero possibile. Alla fine, quando negli anni Novanta torna in Inghilterra, "Mr. Sewell's performance becomes that rare thing in acting: a palimpsest in which you see all the layers of a single life" (Brantley 2007).

La possibilità di veder cambiare un personaggio (e con esso anche la percezione del conflitto) è particolarmente importante alla luce del fatto che *Rock'n'Roll* non racconta una sola vita. Si parla qui di una storia d'amore (quella tra Esme e Jan), del rapporto tra genitori e figli (Eleanor, Max e Esme), di quello

tra moglie e marito (Eleanor e Max), tra maestri e allievi (Max e Jan; Eleanor, Jillian e Lenka) e tra compagni di battaglie politiche (Jan e Ferdinand); sono sviluppate tematiche molto complesse come la malattia, la natura dell'amore e il valore politico del corpo. Ognuno di questi temi, per come sono affrontati, meriterebbe un'ampia discussione che rischierebbe però di distoglierci dal nostro obiettivo. Ovvero capire in che modo sia mutato nel tempo lo sguardo sulla Guerra Fredda attraverso le vite di quei personaggi. Ciò che è importante invece, anche nel tentativo di attivare il ricordo soggettivo, è il modo di articolare i cambi di scena.

3. In una nota Stoppard spiega che con *smash cut* (stacco netto) si intendono tutte le indicazioni di suono e luci che tra una scena e l'altra prevedono buio totale e musica a un volume altissimo. Si specifica che ognuno dei pezzi rock usati durante i quindici stacchi dovrà essere suonato tra i trenta e i sessanta secondi e invita le successive produzioni dello spettacolo a proiettare eventualmente le note di copertina dei dischi su una quinta. Si tratta di rotture, connessioni bruscamente interrotte che obbligano lo spettatore a cambiare immediatamente lo sguardo e a spiegare gli sbalzi di senso. Oltre a produrre tonalità emotive e libere associazioni, questa modalità compositiva dà compattezza stilistica allo spettacolo e veicola un linguaggio accessibile a un pubblico molto variegato. Il successo di *Rock'n'Roll* è stato spesso motivato dalla critica per il modo con cui le persone arrivavano a teatro: come se andassero a un concerto. La cultura rock, oltre a essere un elemento comune a tutti coloro che hanno una memoria personale degli anni Sessanta, è poi anche veicolo di un progetto ideologico che Keir Keightley spiega così:

One of the great ironies of the second half of the twentieth century is that while rock has involved millions of people buying a mass-marketed standardised commodity (CD

cassette LP) that is available virtually everywhere, these purchases have produced intense feelings of freedom, rebellion, marginality, oppositionality, uniqueness and authenticity. It is precisely this predicament that defines rock, since negotiating the relationship between the mass and the art has been the distinguishing ideological project of rock culture since the 1960s (2011: 109-10).

In *Rock'n'Roll* il supporto musicale ha un potere molto evidente: lo scambio di dischi tra Esme e Jan permette di accorciare le distanze geografiche e mantenere vivo il loro legame nel tempo. Così la banana di Andy Warhol, disegnata proprio sulla copertina di uno di quei dischi, rende visibile che la mercificazione dell'arte può diventare un tema politico. Il soggiorno della casa praghese di Jan è pieno di vecchi vinili, che lui e i suoi amici maneggiano e ascoltano continuamente. Ma è soprattutto la loro vita in città, a un anno dall'occupazione sovietica, che dà la misura di ciò che quella musica significa. Quando Ferdinand, tornando a casa, racconta di aver riconosciuto Dubček tra il pubblico del primo concerto dei Beach Boys, si apre una gran discussione con Jan su cosa ne sia stato della riforma del partito comunista che il politico aveva avviato nel gennaio del 1968¹⁵. Ora che al suo posto i russi hanno messo Gustáv Husák a guidare la normalizzazione filosovietica del paese, i due ragazzi si ritrovano nell'impossibilità di giudicare in maniera univoca se andare a un concerto rock in quel contesto significhi dover riconoscere al disordine bipolare una supremazia ideologica e culturale. "I was in the Music F Club [...] The Plastic People of the Universe played *Venus in Furs* from Velvet Underground, and I knew everything was basically ok" (I, 30), dice Jan all'amico, quando ancora non immagina che di lì a qualche anno il regime avrebbe ritirato l'autorizzazione a esibirsi in pubblico proprio alla band cecoslovacca che si era formata durante i mesi dell'occupazione di Praga, nell'ottobre 1968.

I Plastic People of the Universe (PPU) devono il loro nome a un verso di una canzone di Frank Zappa contenuta in *Absolutely free*. Il direttore artistico del gruppo Ivan Jirous, soprannominato Magor, era un critico d'arte e studioso di Andy Warhol che ebbe un ruolo fondamentale nella vita clandestina del gruppo, considerato fin dall'inizio un pericolo per le nuove generazioni. Magor iniziò a organizzare concerti non autorizzati nei boschi o durante i matrimoni, happening nelle gallerie d'arte e reading di poesia. Nonostante il divieto di incidere dei dischi, il gruppo divenne famosissimo negli ambienti underground musicando, tra l'altro, le poesie di Egon Bondy, in arte Zbynek Fišer, filosofo e poeta cecoslovacco tra i più conosciuti e censurati del periodo. Nel marzo del 1976, il gruppo fu arrestato durante la seconda edizione del Festival Musicale della Seconda Cultura organizzato da Magor e quattro componenti del gruppo furono processati nel settembre 1976 a Praga e poi condannati (cfr. Machovec: 2018). Il processo, su cui Havel scrisse un *samizdatz*, creò molto scalpore, dando vita a un dibattito che portò alla costituzione di Charta 77, il documento che fu al centro di tutto il dibattito dei tardi anni Settanta sul dissenso e sul rispetto dei diritti umani nei paesi del socialismo reale. Stoppard ripercorre le vicende della band attraverso le esperienze di Jan e Ferdinand che si trovano spesso a discutere sul significato di quegli arresti, soprattutto considerando che i PPU non parlavano mai di politica:

JAN Jirous doesn't care. He doesn't care enough even to cut his hair. The policemen isn't frightened by *dissidents*! Why should he be? Policemen *love* dissidents, like the Inquisition loved heretics. [...] But the Plastics don't care at all. They're unbribeable. They're coming from somewhere else, from where the Muses come from. They're not heretics. They're pagans (I, 48).

Si è parlato in proposito di *Rock'n'Roll* di “history play”, in riferimento alla riformulazione di un paradigma realistico capace di registrare gli ideali con cui in quegli anni l’arte vinse la politica (cfr. Innes 2015: 47-ss)¹⁶. Da questo punto di vista è necessario soffermarsi su un ulteriore elemento strutturale applicato da Stoppard, ovvero il continuo ricorso, attraverso la voce dei personaggi, alla memoria efrastica.

4. Tutti i personaggi di *Rock'n'Roll* raccontano sempre attraverso una lente che procede per smontaggio e rimontaggio di un’immagine, modalità applicata da drammaturgo e regista all’intera scena, concepita come un diaframma che accende e spegne la visione. Lo spettatore partecipa al processo cognitivo e immaginativo, che non solo determina la vita dei personaggi ma anche il loro modo di raccontare la propria storia e quella degli altri. Un esempio chiaro in questo senso è reso dalla figura di Syd Barrett, spirito ribelle tra i fondatori dei Pink Floyd, presente nel dramma come personaggio (è The Piper che in apertura di sipario canta *Golden Hair* per Esme), come voce (perché i suoi dischi vengono ascoltati più volte in scena), ma soprattutto come immagine.

Here's looking at you, Syd è una lettera di Stoppard pubblicata su «Vanity Fair» nell’ottobre del 2007, dopo il grande successo dello spettacolo e la morte di Barrett (2007). Qui lo scrittore svela un’ulteriore fonte a cui ha attinto come drammaturgo, ovvero la foto che nel 2001 aveva fatto il giro dei giornali scandalistici inglesi, rivelando l’aspetto da uomo qualunque di colui che un tempo era stato lo spirito ribelle dei Pink Floyd. Ritroviamo questo Syd Barrett all’inizio del secondo atto, quando Esme racconta alla figlia Alice di aver di nuovo incontrato, quel giorno al supermercato, colui che per tanti anni aveva riempito la sua immaginazione e nutrito il suo desiderio di cambiamento.

ALICE What are you doing, Mum?

ESME Thinking about something

ALICE No, you're not, you're smoking.

ESME I'm smoking about something

ALICE (*scolds*) Mum

ESME It's not a hobby, you know. I realised who that man was and my body went, 'Give me a cigarette.'

ALICE What man?

ESME That man at the supermarket who said hello.

ALICE Who was he, then?

ESME He was the Piper, a beautiful boy as old as music, half-goat and half-god.

ALICE Mum, what are you smoking? He was an old baldy on a bike.

ESME When I was your age, I mean. Is this where it's all going if we're lucky? A windy corner by a supermarket, with a plastic bag on the handlebars full of, I don't know, ready-meals and loo paper...lumpy faces and thickening bodies in forgettable clothes, going home with the shopping? But we were all beautiful then, blazing with beauty. He played on his pipe and sang to me, and it was like suddenly time didn't leave things behind but kept them together, and everything there ever was still there, even the dead, coming up as grass or down as rain on the crematorium gardens, so I wasn't really surprised by the Great God Pan getting it together again in my, you know, spaced-out brain (II, 69-70)¹⁷.

Mentre la sedicenne Alice vede solo un vecchio uomo calvo (il Barrett della foto del 2001 che gira in bicicletta per le strade di Cambridge con la spesa nel cestino), Esme in quell'incontro ritrova la bellezza antica del dio-pan, capace ancora di sprigionare una forza selvaggia che dà potenza al ricordo e che toglie dall'immobilismo qualsiasi storia raccontata. Scopriremo,

qualche scena dopo, che Esme non può che riconoscersi nel fallimento di quell'immagine presente: anche lei negli anni Sessanta era stata una promettente sedicenne, mentre ora conduce una vita mediocre¹⁸. Eppure, è immediato il ricordo di quando una prima volta il suo sguardo si posò su di lui. Quell'immagine per Esme è sinonimo di bellezza. Per Stoppard, è prima di tutto l'incipit per cominciare la storia di *Rock'n'Roll*:

Blackout. The Piper is heard. Then, night in the garden. The Piper is squatting on his heels high up on the garden wall, his wild dark hair catching some light, as though giving off light. His pipe is a single reed, like a penny whistle. He plays for Esme, who is sixteen, a flower-child of the period: 1968.

Light from the interior catches Esme dimly, her flowing garment, her long golden hair.

The interior shows part of a dining room lowly lit by a lamp. There is a walk-through frontier between the room and the 'unlit' garden, which is leafy with a stone-flagged area large enough for a garden table and two of three chairs. The Piper pipes the tune and then sings (I, 15).

Il drammaturgo parla di questa prima scena come di uno scatto (cfr. Stoppard 2007), rendendo problematico il modo in cui una fotografia può rideterminare la vita quotidiana e le relazioni sociali. Del resto, se la presenza di immagini e apparecchi fotografici si moltiplica nel secondo atto è perché Stoppard è interessato a creare nello spettatore la percezione fulminea di una temporalità interrotta, bloccata sull'evento presente e nello stesso tempo garante di una vita futura¹⁹. È in questa temporalità che allo spettatore/lettore si richiede lo sforzo di ripensare il passato, anche quello del conflitto. In *Rock'n'Roll* la ricerca visiva rifugge l'estetica, costringendo lo sguardo a dare peso al silenzio che ogni immagine veicola in sé.

Nel finale ci troviamo davanti a una scena simultanea. Da una parte c'è Cambridge, nella casa di Max, dove Lenka, allieva

di Eleanor ormai morta, traduce Plutarco con una sua studentessa; dall'altra ci sono Esme e Jan, finalmente insieme davanti al Muro di Lennon a Praga. Le voci si alternano, muovendo pensieri che corrono da una parte all'altra, come se non ci fosse più distanza nella separazione. Nell'edizione rivista subito dopo la messinscena londinese, Stoppard modifica leggermente l'organizzazione di quest'ultimo dialogo, ulteriormente frammentato in modo che il racconto perda una forma unitaria. In particolare, qui si anticipa l'entrata in scena di Ferdinand al momento in cui la citazione del *De defectu oraculorum* di Plutarco sta arrivando al suo culmine. Il ragazzo si presenta a Esme pur non parlando l'inglese, aggiorna il suo amico sulle sorti dei PPU e poi inizia a scattare foto alla coppia di innamorati mentre Deirdre, la studentessa, inglese recita: "...and Thamous in the stern shouted towards the shore ... – 'Great Pan is dead!' Before the words were even out of his mouth – [...] '-...there was a great cry of lamentation, not one voice but many..." (II, 117-18)²⁰.

La didascalia ci avverte che in una dimensione sempre più carica di suoni (metallici), di frastuono (una folla entra in scena) e di musica (Beatles, PPU e Rolling Stones) è tornato anche il sereno perché il vento si è calmato non a Cambridge, né a Praga, ma nella vastità del mar Mediterraneo dove un timoniere egizio, nella storia che ci riporta Plutarco, ha gridato al mondo la morte del grande Pan. Fine di una civiltà? Tramonto della Storia? Arresto della ricerca conoscitiva dell'essere umano? Non è importante dal nostro punto di vista cercare risposte ma sottolineare che la scena di *Rock'n'Roll*, sempre tesa oltre i suoi stessi confini, sta chiedendo alla parola di varcare il proprio tempo. Per averne conferma, basta pensare all'ultimo quadro in cui Esme, Jan e la folla di sconosciuti guardano un altro palcoscenico, quello *distante* dove si svolse, nel 1990, il primo concerto dei Rolling Stones a Praga²¹. Qui la trasformazione più suggestiva non è rintracciabile in nessuno dei testi editi, ma

nelle testimonianze di chi, nel febbraio 2007, era al concerto dei PPU voluto dalla produzione ceca per concludere la versione di *Rock'n'Roll* al National Theatre di Praga (cfr. Willoughby 2007). Se quel momento fu per Stoppard sinonimo di bellezza è forse perché quel finale inno a Pan (che qualcuno ha trovato kitsch)²² dimostrava in fondo che “there is no stasis, not even in death, which turns into memory” (Stoppard 2007).

In conclusione, e tornando alla scena inglese, è indicativo che *Rock'n'Roll*, soprattutto per questo finale conciliatorio, sia stato letto come la spia di una posizione politica, più o meno radicale. In ogni caso, sia che si tratti di un'esaltazione del capitalismo (cfr. Haydon 2013) o dell'invito a una fuga dalla politica (cfr. Sierz 2011: 65), ciò che è rilevante dal nostro punto di vista è il fatto che nessuno di questi giudizi riguardi la storia raccontata nel testo. A suscitare polemica e perplessità è invece il suo posizionarsi al crocevia di un nuovo establishment teatrale, che si stava configurando sulla scena britannica anche attraverso le politiche del Royal Court Theatre diretto da Ian Rickson. Da questo punto di vista, è bene ricordare che quel teatro è un luogo decisamente atipico per la rappresentazione di un'opera stoppardiana. Il drammaturgo infatti, fin dagli esordi nel 1967, si è distinto per una scrittura teatrale fortemente intertestuale e colta, priva dell'immediatezza del messaggio politico con cui la English Stage Company diretta da Devine cambiava, nella metà degli anni Cinquanta, l'identità dello storico teatro londinese. Al Royal Court si radicava all'epoca una ricerca artistica connotata in funzione sociale, praticata attraverso i conflitti del presente e il dialogo con chi, al di là dei confini nazionali, combatteva la stessa battaglia (Bertold Brecht *in primis*)²³. Al contrario la sperimentazione di Stoppard trova radici nella tradizione nazionale, da Shakespeare a Oscar Wilde, e poggia su un'ideologia che John Fleming descrive come convenzionale e borghese (2001: 2). Non stupisce dunque che *Rock'n'Roll*, sulle scene

del Royal Court, sia stato letto come una provocazione politica. Cosa stava diventando il luogo simbolo del *new writing* britannico, dal momento in cui a calcare quelle scene per celebrarne la memoria, era chi, come Stoppard, non aveva alcuna relazione con la sua Storia? Questa domanda ha implicitamente suscitato le proteste di molti tra i protagonisti della scena teatrale inglese, a partire da Bill Gaskill, storico direttore del teatro negli anni Settanta²⁴, lasciando alla scena, e alla sua capacità di scrivere il presente, il compito di mostrare i segni di un cambiamento che, insieme al ricordo della Guerra Fredda, chiamava in causa anche la storia del teatro europeo.

NOTE

¹ Per una ricostruzione storica della Guerra Fredda in Europa cfr. Romero (2006) e Harper (2013).

² Mia è la suddivisione in scene, sulla base degli stacchi didascalici che permettono tale scansione.

³ Dopo il debutto al Royal Court, lo spettacolo viene spostato al Duke of York's Theatre del West End londinese dove rimane in scena fino al febbraio 2007.

⁴ Le citazioni da questo testo saranno indicate direttamente nel testo precisando l'atto e il numero di pagina. Questa prima edizione è stata ristampata sempre nel 2006 dallo stesso editore con l'aggiunta dell'introduzione e qualche lieve modifica al testo. Esiste poi una nuova edizione del 2008 sempre per Faber and Faber ulteriormente rivista da Stoppard.

⁵ Il titolo della cronologia è *Barret, Havel and Others*.

⁶ Esempio da questo punto di vista è *Arcadia* (1993), dove non solo confluiscono tutte le precedenti sperimentazioni sul rapporto tra tempo presente e passato, ma vengono discusse e applicate anche le teorie sul caos, che nella concezione fisica di tempo relativo trovano una possibilità di sviluppo. Cfr. Brater (2005) e Angel-Perez (2011).

⁷ Gli anni indicati sono: 1968, 1969, 1971, 1977, 1989, 1990.

⁸ Si precisa che la traduzione italiana di Evelina Santangelo è stata realizzata a partire dall'edizione rivista del 2006. Verrà indicata in nota qualsiasi

variazione rispetto all'edizione limitata cui ci interessa riferirci in questa sede per la sua natura provvisoria di copione teatrale. Si precisa inoltre che una traduzione italiana del primo atto di *Rock'n'Roll* è apparsa, a cura di Irene Ranzato (2007).

⁹ Tra cui anche *Hapgood* dello stesso Stoppard messo in scena nel marzo 1988 al Aldwych Theatre di Londra. Qui le vicende dell'agente britannica Elisabeth Hapgood sostengono e si intrecciano con un'indagine sulla fisica quantistica e il teatro. Paolo Bertinetti scrive che *Hapgood* "potrebbe essere un ottimo sceneggiato televisivo di spionaggio" (2001: 292).

¹⁰ Si ricorda che l'introduzione non è inclusa nell'edizione limitata di Faber and Faber.

¹¹ Troviamo citati testi politici di Havel, Petr Pithart, Ludvík Vaculic, Kundera, opere teatrali (Havel) e romanzi (Kundera). Stoppard sottolinea la centralità degli scritti di Havel, cui la pièce è dedicata, in particolare *Il processo*, samizdat scritto e diffuso da Havel nel 1976, e le tre commedie che ruotano intorno al personaggio di Ferdinand Vánek (*Udienza*, *Vernissage*, *La firma*).

¹² Charta 77 è il nome dato alla lettera firmata da 421 cittadini cecoslovacchi e indirizzata a Gustav Husák, Segretario generale del partito comunista cecoslovacco e presidente della Repubblica Socialista Cecoslovacca dal 1968 al 1987. Nel documento si richiedeva l'applicazione del trattato internazionale di Helsinki, firmato dai rappresentanti del governo ceco due anni prima, in cui si stabilivano alcuni principi di rispetto dei diritti umani.

¹³ Su *Rock'n'Roll* come esempio di contro-memoria cfr. Meerzon (2011).

¹⁴ Per quanto riguarda il limite della scrittura come mediatore e metafora del ricordo cfr. Assmann (2002: 165-ss).

¹⁵ Jan paragona Dubček a Cliff Richard, famoso cantante pop inglese degli anni '50. Anche lui, dice Jan, fu costretto a farsi da parte con il cambiamento dei tempi. In questa scena Jan spiega che dopo essere tornato con l'idea di "salvare la madre e il rock", può ora, di fronte alla buona salute della madre e alla cultura rock diffusa a Praga, partecipare personalmente al processo di riforma del socialismo. Cfr. Stoppard (2006: 28-31).

¹⁶ Sul realismo di *Rock'n'Roll* cfr. Keith Jernigan (2012: 186-91).

¹⁷ È il critico teatrale Michael Billington a parlare dello spettacolo come di 'hymn to Pan' (2006).

¹⁸ La condizione psicologica di Esme è marcata dalla sua fisicità, poiché la donna è interpretata da Sinéad Cusack che nel primo atto è Eleanor, sua madre, nel frattempo morta di cancro. La sovrapposizione con la figura materna è un tema che percorre il personaggio.

¹⁹ Sull'immagine come mediatore della memoria cfr. Assmann (2002: 243-67).

²⁰ Si veda, per una comparazione puntuale della scena, la versione rivista del 2006 per Faber. Nell'edizione del 2008 ulteriori sono le variazioni di questa scena.

²¹ Il concerto dei Rolling Stones si svolse allo Strahov, lo stadio dove durante il regime si svolgevano le Spartachiadi.

²² La definizione di *kitsch ending* a proposito della conclusione romantica e sentimentale di *Rock'n'Roll* è di David Vaughan che intervista la traduttrice Jitka Sloupova per le frequenze di Radio Prague International (Vaughan 2007).

²³ Si ricorda che fu proprio Devine a organizzare la prima tournée del Berliner Ensemble in Inghilterra nel 1955 e che l'anno dopo, per inaugurare la prima stagione del Royal Court, mise in scena, accanto a novità come *Look Back in Anger* di Osborne, *L'anima buona di Sezuan* del drammaturgo tedesco (cfr. Elsom 1995: IV capitolo).

²⁴ Gaskill rifiuta di partecipare alle celebrazioni spiegando che scegliere Stoppard e Nunn significa mettere l'ESC sullo stesso piano del National Theatre; secondo la stampa Caryl Churchill avrebbe ritirato il progetto di rimettere in scena il suo *Cloud 9* e, secondo Haydon (2013: pos. 1304-ss.), avrebbe scritto *Drunk enough to say I love you*, rappresentato al Royal Court in quello stesso anno, in risposta allo spettacolo di Stoppard e Nunn.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Angel-Perez, Élisabeth, (2009) "La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill", *Sillages critiques*, 10. [20/05/2020] <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1877>

— (2011), "Stoppard's chaomedic wit", *Sillages critiques*, 13. [20/05/2020] <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2477>.

Assmann, Aleida (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.

Balme, Christopher; Szymanski Düll, Berenika, eds. (2017), *Theatre, Globalization and the Cold War*, London Palgrave, Macmillan.

- Bertinetti, Paolo (2001), "La scena inglese: il più grande spettacolo del mondo", *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, eds. Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi: 207-320.
- Billington, Michael (2006) "Rock'n'Roll", *The Guardian*, 15 giugno. [24/05/ 2020] <https://www.theguardian.com/stage/2006/jun/15/theatre>.
- Brantley, Ben (2007), "Going to Prague in 1968, but Not Without His Vinyl", *New York Times*, 5 novembre. [20/05/2020] <https://www.nytimes.com/2007/11/05/theater/reviews/05rock.html>.
- Brater, Enoch (2005), "Playing for Time (and Playing with Time) in Tom Stoppard's *Arcadia*", *Comparative Drama*, 39/2: 157-68.
- Elsom, John (1992), *Cold War Theatre*, London-New York, Routledge, 2015.
- Flaming, John (2001), *Stoppard's Theatre: Finding Order Amid Chaos*, Austin, University of Texas Press.
- Haydon, Andrew (2013), "Theatre in the 2000s", *Modern British Playwriting: 2000-2009 – Voices, Documents, New Interpretations*, ed. Dan Rebellato, London, Bloomsbury: 40-98.
- Harper, John L. (2011), *Cold War*, trad. it a cura di Maria Luisa Bassi, *La Guerra fredda. Storia di un mondo in bilico*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Innes, Cristopher (2007), "Towards a Post-millennial Mainstream? Documents of the Times", *Modern Drama*, 50/3: 435-52.
- (2015), "Utopian Histories: Transforming Past Ideals in Stoppard's Plays", *Journal of Contemporary Drama in English*, 3/1: 47-55.
- Jernigan, Keith (2012), *Tom Stoppard: Bucking the Postmodern*, North Carolina, Mc Farland&Company.
- Judt, Tony (2006), "Di chi è questa storia? La Guerra Fredda in retrospettiva", *L'età dell'oblio. Sulle rimozioni del '900*, trad. it. a cura di Paolo Falcone, Roma-Bari, Laterza, 2008: 356-69.

- Keightley, Keir (2011), "Reconsidering rock", *Pop and Rock*, eds. Simon Frith, Will Straw, John Street, Cambridge, Cambridge University Press: 109-42.
- Machovec, Martin, ed. (2018), *Views from the Inside: Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*, Charles University, Karolinum Press.
- Meerzon, Yana (2011), "Dancing on the X-rays: On the Theatre of Memory, counter-memory, and Postmemory in the Post-1989 East-European Context", *Modern Drama*, 54/4: 479-510.
- Ranzato, Irene (2007), "Alcune note su Tom Stoppard traduttore, Tom Stoppard tradotto", *La figura nel tappeto (Letteratura, Spettacolo, Traduzioni)*, Homolegens, Roma, 2007: 141-84.
- Romero, Federico (2006), *Storia della guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Torino, Einaudi.
- Schreiber, Paul (2010), "East Meets West: From Tom Stoppard's *Professional Foul* to *Rock'n'Roll*", *Conflict, Memory Transfers, and the Reshaping of Europe*, ed. Helena Gonçalves da Silva, Cambridge, Newcastle: 82–93.
- Sierz, Aleks (2011), *Rewriting the Nation. British Theatre Today*, London, Methuen Drama.
- Stoppard, Tom, (2006), *Rock'n'Roll*, Faber and Faber, London.
- (2007), "Here's looking at you, Syd", *Vanity Fair*, 5 ottobre. [24/05/2020] <https://www.vanityfair.com/news/2007/11/stoppard200711>
- Vareschi, Carlo (2018), "Fear and Loathing in Prague: Tom Stoppard's *Cahoot's Macbeth*", *Comparative Drama*, 52: 123-39.
- Vaughan, David, ed. (2007), *Tom Stoppard Rock'n'Roll: a translator's perspective*, 11 marzo. [25/05/2020] <https://www.radio.cz>.
- Willoughby, Ian (2007), "Tom Stoppard's *Rock'n'Roll* 'comes home' with Czech premiere", 23 febbraio. [25/05/2020] <https://www.radio.cz/en/section/curraffrs/tom-stoppards-rocknroll-comes-home-with-czech-premiere>

LORENZO MARMO

La città, il corpo e l'immagine. Fantasie di distruzione nel cinema apocalittico degli anni Cinquanta e Sessanta

Questo articolo si concentra sulle fantasie apocalittiche, connesse al rischio di un disastro atomico, che attraversano il cinema americano (e più generalmente anglofono) degli anni Cinquanta e Sessanta. La discussione si sviluppa in modo quadripartito, adoperando come strumento interpretativo le diverse declinazioni della categoria del corpo, come intreccio tra materialità e dimensione metaforica.

Dapprima, si investiga il modo in cui la rappresentazione dello spazio urbano proposta dal cinema del dopoguerra tradisca una serie di ansie connesse al conflitto mondiale appena trascorso, all'emergere della Guerra Fredda e in generale alla paura nucleare. Una lettura cartografica del cinema americano dell'epoca coinvolge in modo precipuo, come vedremo, anche una riflessione sulla corporeità dell'individuo e della collettività, poiché la retorica organicistica si rivela un ambito discorsivo particolarmente rilevante nel contesto dell'umanesimo postbellico.

La cultura statunitense dell'epoca è, d'altronde, caratterizzata anche dalla riemersione di spazi arcaici e forme primarie dell'immaginazione, che giungono a disarticolare la conformazione del corpo sia nazionale che individuale, come è possibile vedere sia nel genere noir che in quello fantascientifico.

Ancora, il cortocircuito tra presente, passato e futuro proposto dall'immaginario catastrofico conduce ad una messa in discussione del corpo stesso del testo filmico. Il cinema di questi anni è dotato perciò di una dimensione esplicitamente metacinematografica, che sembra problematizzare la possibilità stessa di portare avanti la rappresentazione. Lunghi dall'implicare soltanto il livello tematico, insomma, le fantasie apocalittiche investono in pieno anche il piano estetico-stilistico, fino a toccare in maniera inequivocabile la dimensione della materialità dell'immagine.

Per finire, vedremo come alcuni film della prima metà degli anni Sessanta rielaborino in modo ancor più consapevole questo intreccio di discorsi sugli spazi e i corpi della Guerra Fredda, marcando la chiusura di questa fase dell'immaginario collettivo e l'apertura di un momento storico-culturale, oltreché cinematografico, diverso.

1. *Premessa*

Le narrazioni catastrofiche di invasione e distruzione, nel cinema come in altri media, subiscono un comprensibile incremento a partire dal 1949, con l'annuncio da parte dell'Unione Sovietica di essere in possesso dell'atomica. Immaginare l'annichilimento di spazi più o meno simbolici del territorio americano da parte di forze ostili di diverso tipo diventa uno dei 'luoghi comuni' dell'immaginario degli anni Cinquanta. Il tema apocalittico ha naturalmente confini cronologici molto più ampi: il riferimento letterario più autorevole, in quel momento storico, è legato all'opera di H.G. Wells (si pensi, in particolare,

allo scalpore suscitato dall'adattamento radiofonico della *War of the Worlds* di Orson Welles nel 1938), ma si può risalire molto più indietro nel tempo, almeno fino al testo biblico. Gli anni Cinquanta rappresentano però uno snodo assolutamente fondamentale, finendo per costituire un modello con cui dovranno misurarsi tutte le articolazioni successive di questo tipo di fantasia nell'ambito della cultura postmoderna e contemporanea¹.

Relativamente rari sono i film che affrontano la tematica dell'invasione a viso aperto: perfino un film come *Invasion USA* (*Invasione USA*, Green 1952), non dà nome agli invasori che mette in scena (pur connotati da un accento piuttosto inequivocabile) e che si riveleranno poi essere in realtà frutto di un'allucinazione collettiva. Più spesso, il cinema di questi anni propone delle strutture narrative legate al cinema di genere (*in primis*, il *topos* dell'invasione aliena), che possono fare riferimento esplicito al discorso sul nucleare o meno, ma sono in ogni caso passibili di una lettura sintomatica in questo senso. Il cinema di genere degli anni Cinquanta, infatti, "sembra avere, in termini psicanalitici, una funzione terapeutica, facendo emergere dall'inconscio collettivo paure, desideri repressi, inquietudini destabilizzanti" (Muscio 2006: 1440). Se è vero che queste strutture narrative vanno lette in termini simbolici, altrettanto vero è che il loro preciso contenuto politico-ideologico rimane spesso difficile da dirimere: come afferma Richard Maltby a proposito del celebre *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasione degli ultracorpi*, Siegel 1956), "il contesto allegorico tiene conto di una serie di ansie culturali, e il film non ha nessun interesse evidente a restringere il ventaglio dei possibili significati" (2006: 1434).

Possiamo dunque affermare che il portato socioculturale di questo cinema sia marcatamente polivalente, e questo discorso risulta valido sia per la produzione di prestigio che per quella di serie B. Da una parte, è presente una forte componente spettacolare, e la fascinazione finanche morbosa per l'idea e le

immagini della catastrofe deriva evidentemente da un desiderio di controllare il trauma e di normalizzare il terrore, talvolta anche tramite il ridicolo involontario (cfr. su questo, il pionieristico saggio di Sontag 1965, ed. 1967: 338-339). Al tempo stesso, però, la dimensione attrazionale e popolare di questo cinema non impedisce la sua partecipazione esplicita al dibattito pubblico sulla situazione geopolitica del tempo, sul rapporto dell'uomo con la natura e sul ruolo del medium stesso nella creazione di una sfera pubblica di sensibilizzazione. Si pensi ad esempio al fatto che, grazie alla sua componente pacifista, un film come *The Day the Earth Stood Still (Ultimatum alla terra, Wise)* fu premiato ai Golden Globes (i premi della stampa estera hollywoodiana) nel 1951 nella categoria per il *Best Film Promoting International Understanding*. Si tratta di una categoria assegnata dal 1945 al 1963 (cerimonie del 1946 al 1964), dunque in un periodo che va significativamente dalla fine della Seconda Guerra Mondiale alla morte del Presidente Kennedy, e che mi sembra sintetizzare in modo davvero icastico gli sforzi della comunità internazionale dell'epoca postbellica di assegnare al cinema e alle immagini un ruolo positivo nei processi di identificazione di massa.

2. *Corpi urbani*

Una delle categorie centrali su cui si articola l'umanesimo postbellico è, come anticipavamo in apertura, quella della antropomorfizzazione dello spazio urbano. L'attenzione alla *location shooting*, ovvero alle riprese in esterni reali, che caratterizza il cinema americano del dopoguerra, si intreccia infatti spesso con altri due elementi discorsivi: la paura dell'ecatombe e un'insistenza sulla dimensione del corpo e della corporeità.

Per affrontare questo discorso, occorre innanzitutto tenere conto del fatto che il rapporto tra cinema statunitense del periodo classico e lo spazio della metropoli è sempre marcato da una

notevole ambivalenza. Questo cinema, infatti, ed in particolare un genere come il noir, propone spesso una lettura piuttosto negativa degli stili di vita urbani, a livello della trama e della 'morale ufficiale' del racconto: la città viene ritratta come ambiente ostile di corruzione e decadenza. Al tempo stesso però, la vita metropolitana costituisce un oggetto di fascinazione inesauribile per la macchina da presa, e le immagini tradiscono dunque una topofilia latente e irrisolta che, per quanto contraddittoria rispetto al contenuto esplicito del film, risulta innegabile.

Il noir fa delle città statunitensi degli scenari dello smarrimento e della paranoia (Polan 1986). Fondamentale, a questo proposito, l'analisi proposta da Dimendberg (2004), che interpreta il noir come correlato cinematografico della spazialità della tarda modernità. Secondo lo studioso americano, il genere fotografa un momento di forte tensione, nella società statunitense, tra i residui dei modelli urbanistici degli anni Venti e Trenta, le innovazioni sociali e tecnologiche legate alla guerra e al dopoguerra, e i primi sintomi della cultura postmoderna che emergerà pienamente negli anni Sessanta. La crisi dello spazio collettivo tematizzata dal noir va dunque fatta risalire innanzitutto alle dinamiche socio-storiche interne del Paese. Al tempo stesso però, questo discorso può e deve essere collegato anche a dinamiche più ampie, relative alla gestione geo- e biopolitica su scala internazionale². A questo proposito, è interessante che il noir postbellico proponga spesso la visione dall'alto, a volo d'uccello, sul paesaggio urbano brulicante di persone e ricco di volumi architettonici (Dimendberg 2004: 36-47). Tale modalità prospettica, affine ai dispositivi militari di controllo cartografico del territorio, può essere interpretata, anche, come una forma di celebrazione del territorio americano, uscito indenne dal conflitto bellico, al contrario della maggior parte del resto del mondo.

L'immaginario urbano del noir tocca la sua vetta più esplicita e consapevole con un film celebre come *Naked City* (*La città*

nuda, 1948) di Jules Dassin. Il film si apre su immagini di Manhattan dall'alto, e l'idea di vedere la città nuda proposta dal titolo, al di là della retorica realista cui pure il film partecipa in modo del tutto significativo (modello dichiarato di Dassin era il neorealismo italiano), implica anche una femminilizzazione dello spazio urbano, fatto oggetto dello sguardo intrinsecamente voyeuristico dell'apparato cinematografico. Come sottolinea Dimendberg (2004: 56), il materiale pubblicitario relativo al film rende questo discorso particolarmente evidente: uno dei manifesti del film mostra una figura femminile distesa in un atteggiamento seduttivo sull'imponente scritta *Naked City* e la *tagline* è "The Soul of a City. Her Glory Stripped! Her Passions Bared! Her Heart Wide Open!" (FIG. 1). Questa tentazione *pulp* del marketing è rivelatoria perché esplicita il configurarsi dello schermo come panorama del desiderio e l'assurgere della città a vero e proprio feticcio.



FIG. 1 – Manifesto del film *Naked City* (*La città nuda*, Dassin 1948).

Ritroviamo questa stessa metafora corporea in numerosi altri testi coevi. Essa emerge ad esempio, pur fugacemente, in *I Was a Communist for the FBI* (Douglas 1951), un film che appartiene al coté più esplicito del cinema anticomunista³. Lo stragemma organicistico serve qui a tale scopo. Il film, infatti, si apre con alcune immagini di Pittsburgh dall'alto, per enfatizzare il fatto che una spia sovietica si sta insinuando nel suo territorio (FIG. 2). La *voice over* definisce la città il "cuore" della potenza industriale americana, e il film racconta la storia (pseudo-documentaria) di un agente governativo infiltrato in una cellula di sindacalisti sovversivi.

Quello sul parallelo tra la città e il corpo è, d'altronde, un discorso culturale di lunga data (Sennett 1994; Vidler 2000).



FIG. 2 – "Pittsburgh, the Strong Heart of America's Industrial Might" in *I Was a Communist for the FBI* (Douglas 1951).

Metaforizzare la città come corpo significa ricondurre il contesto urbano alieno e caotico a qualcosa di conoscibile e insieme di ordinato. Dapprima, dall'antichità e fino al Rinascimento, il corpo veniva concepito come modello perché colto nelle sue caratteristiche di simmetria e di equilibrio: le sue proporzioni funzionavano da norma per lo sviluppo urbanistico. Ma anche col venir meno di un discorso così idealizzante, a partire dal XIX secolo, la metafora dello spazio urbano corporeizzato è rimasta un *topos* ricorrente, all'interno di una retorica celebrativa che valorizzi l'idea dell'unità della metropoli e della partecipazione delle sue diverse parti ad una forma, pur vaga, di comunità organica. Naturalmente, questa prospettiva (letteralmente) umanistica appare significativa non soltanto per ciò che essa enuncia esplicitamente ma anche per quello che cerca di nascondere. Per definizione, l'immagine della città come essere vivente presuppone infatti la drammatica possibilità della sua malattia e la sconcertante possibilità della sua scomparsa. Insomma, ciò che l'enfasi sul corpo metropolitano sottende e cerca di contrastare è proprio il terrore dell'estinzione, e ciò diventa tanto più vero con l'avanzare della urbanizzazione moderna, il cui sviluppo compromette in modo sempre più netto la possibilità di prendere sul serio il valore ordinativo e simbolico della metafora antropomorfa⁴.

La slatentizzazione di questo tipo di angosce appare evidente in una serie di film che mettono in scena non tanto l'attacco distruttivo diretto (il bombardamento) quanto piuttosto il contagio da parte di un corpo criminale malato (spesso non privo di una certa carica erotica proprio perché minaccioso), che corrode il sistema sociale dall'interno, facendo deflagrare la struttura urbana. Il più famoso dei noir sul tema del contagio è *Panic in the Streets* (*Bandiera gialla*, 1950), in cui Elia Kazan sfrutta appieno la qualità esotica di New Orleans per farne lo scenario di una minaccia di peste bubbonica che proviene da un immigrato

dell'est Europa. Il film rimanda a quello che Michel Foucault ha definito il "sogno politico della peste" (1975, ed. 1976: 216), ovvero alla modalità con cui la struttura politica dominante si appropria della fantasia catastrofica e utilizza la situazione emergenziale ai fini del disciplinamento del corpo sociale. Un altro noir coevo, *The Killer that Stalked New York* (*La città del terrore*, McEvoy 1950), declina invece questo discorso biopolitico in direzione di una diversa dinamica di gender: qui la metropoli non viene femminilizzata (come si potrebbe credere, visto che il titolo evoca l'idea dello *stalking*), bensì mascolinizzata. Il film narra, infatti, di una contrabbandiera di diamanti (Evelyn Keyes) che ritorna a New York da Cuba portando con sé anche il virus del vaiolo. Collegando il dilagarsi del contagio ai movimenti della *femme fatale*, la voce narrante del film fa della metropoli una figura virile i cui muscoli vengono indeboliti dal contatto con questa *Dark Lady* che rischia di far ripiombare il mondo moderno nell'oscurità della *Dark Age* medievale. Il film costituisce in effetti uno dei momenti più significativi dell'incontro tra l'immaginario urbano del noir e le fantasie di annichilimento di massa connesse all'era post-atomica: ad un certo punto del film, il giovane dottore che per primo ha scoperto l'epidemia di vaiolo fissa una mappa della città sulla quale i luoghi in cui sono stati rilevati casi della malattia sono marcati da puntine nere; preso dallo sconforto perché non riesce ad arginare la diffusione del male, egli immagina l'intera cartina completamente coperta di nero e a questo punto inizia una breve sequenza onirica che mostra Manhattan del tutto svuotata e priva di persone: un'altra, radicale accezione dell'espressione 'città nuda' (FIG. 3).

Nonostante non parlino apertamente della Guerra Fredda, questi film ne evocano bene la componente di "germofobia" (Farish 2010: 2522/4451). Il rapporto tra questo filone narrativo e il discorso sul nucleare diventa poi esplicito con *City of Fear* (*La città della paura*, Lerner 1959). Protagonista del film è un



FIG. 3 – La città deserta in *The Killer that Stalked New York* (*La città del terrore*, McEvoy 1950).

galeotto (interpretato da Vince Edwards con un'energia spasmodica molto efficace) che riesce a fuggire di prigione portando con sé quella che crede essere eroina: si tratta invece di un carico di Cobalto 60, un materiale fortemente radioattivo. Le autorità, temendo che allertare i cittadini implichi lo scoppio del panico e di episodi di violenza, dividono la mappa della città in quadranti e si attivano per cercare il fuggitivo tramite rilevatori Geiger montati sulle macchine della polizia: "un'immagine che assicura la rilevanza di *City of Fear* in qualsiasi storia delle modalità della sorveglianza spaziale e cinematografica del dopoguerra" (Dimendberg 2004: 252, tr. mia). Le ultime immagini del film sono particolarmente efficaci: il corpo morto del

protagonista viene coperto da un lenzuolo con la scritta “Caution – High Radiation Area” e una dissolvenza ci mostra poi un panorama dell’immenso spazio notturno di Los Angeles⁵. Questa vista sulla città inquadrata da lontano, brulicante di luci (FIG. 4), ricorre altrove nel corso del film e assume qui un significato metaforico piuttosto stratificato. Da una parte, il corpo radioattivo che si dissolve sul paesaggio parrebbe sottolineare come la città, imperturbabile e ignara, sia sopravvissuta al pericolo. D'altronde, si potrebbe interpretare questo passaggio anche nel senso esattamente inverso: è la città intera, non solo il corpo criminale, a essere divenuta una “High Radiation Area” ormai contaminata. In entrambi i casi, il film sembra intenzionato a mettere la parola fine su qualsivoglia tentazione organicistica. Nell’arco di tutta la pellicola, la messa in scena di Lerner enfatizza infatti l’anonimato e la freddezza impersonale degli spazi del tardo capitalismo californiano e losangelino. E nel finale, il corpo compatto del protagonista cede il posto ad un

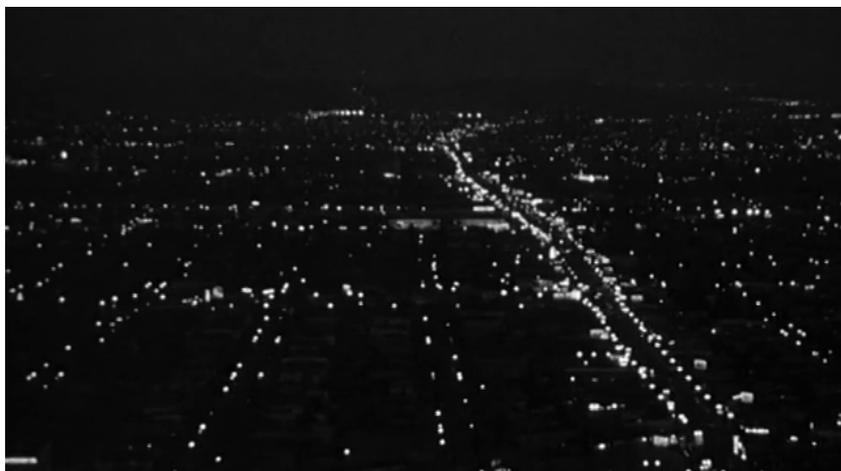


FIG. 4 – Los Angeles come *City of Fear* (*La città della paura*, Lerner 1959).

paesaggio evidentemente affascinante, ma privo di centro. La conformazione di Los Angeles è d'altronde marcatamente diversa da quella di New York o delle altre città evocate finora: alla consueta organizzazione centripeta, essa sostituisce infatti una struttura diffusa e centrifuga. Lo *sprawl* che caratterizza la città ha dimensioni tali "da non permettere più la sua figurabilità" (Arcagni 2008: 134-35). Anche prima di diventare, negli anni Settanta, l'epitome del postmoderno grazie al suo pastiche schizofrenico di stili architettonici, Los Angeles è già, negli anni Quaranta e Cinquanta, uno spazio 'oltre' la rappresentabilità, una città che sconfigge talmente il senso dell'armonia fisica da evocare immediatamente l'immaginazione del disastro: "essa è il luogo della deriva della modernità, della catastrofe del moderno, dell'apocalisse della storia" (Arcagni 2008: 134-35). Che l'energia nucleare venga a distruggere l'America o meno, sembra dunque suggerire il finale di *City of Fear*, di fatto quello della città come corpo unitario e coeso è un espediente discorsivo ormai irrimediabilmente compromesso, sostituito da un simulacro di luci quasi immateriale.

La diffusa necessità culturale di rifondare lo spazio metropolitano, ridefinendone in modo radicale l'esperienza fisico-corporea, viene approfondita anche dal più urbano dei vari film che raccontano il disastro atomico, immaginandolo come effettivamente avvenuto. In *The World, the Flesh, and the Devil* (*La fine del mondo*, MacDougall 1959), il protagonista è Ralph, un minatore afroamericano (Harry Belafonte) che si salva dallo sterminio solo perché rimasto intrappolato nel sottosuolo a causa di un incidente sul lavoro. Una volta riuscito a liberarsi e a tornare in superficie, scopre che nei giorni intercorsi la civiltà umana è stata quasi del tutto spazzata via dal disastro atomico. L'uomo si ritrova così da solo nello spazio di New York, evocato molto efficacemente in tutta la sua ampiezza ed altezza, i canyon formati dai grattacieli mai così simili al paesaggio

monumentale di un western. La città è ora tutta a sua disposizione e "l'intero film è dedicato all'idea fantastica di occupare le metropoli ormai deserte e di ricominciare tutto da capo; un Robinson Crusoe su scala mondiale" (Sontag 1965, ed. 1967: 324). L'immagine del protagonista che cammina da solo nella metropoli deserta (uno dei *topoi* delle rappresentazioni post-apocalittiche) viene declinato qui nei suoi termini più liberatori: il film si configura infatti come una vera e propria fantasia recuperativa che consente finalmente al soggetto afroamericano di riappropriarsi dello spazio simbolico nazionale, godendo di una possibilità di movimento assoluta cui le persone col suo colore della pelle non hanno mai avuto accesso prima nella Storia. Manhattan diventa così una sorta di parco giochi personale per Ralph, che si abbandona ad una dimensione ludica in cui il suo unico interlocutore è il proprio doppio scuro, la propria ombra, con cui egli si ritrova a fare schermaglie quasi fosse un novello Peter Pan nero sull'isola che non c'è. Questa fantasia verrà poi man a mano a decostruirsi con l'apparizione sulla scena di altri due sopravvissuti, dapprima una donna e poi un uomo, entrambi bianchi: il riemergere dei pregiudizi razziali, che neanche la distruzione nucleare riesce evidentemente a cancellare, è il vero contenuto di questo film.

Ma l'aspetto forse più interessante di *The World, the Flesh, and the Devil* è di ordine sintomatico, e riguarda l'inspiegabile assenza di tutti i corpi morti nell'apocalisse. I segni della civiltà estintasi sono tutti visibili: le automobili abbandonate sui ponti di ingresso a Manhattan (FIG. 5), le infrastrutture ancora funzionanti, i negozi pieni di oggetti. Non c'è però alcuna traccia dei cadaveri, come se il disastro avesse sortito l'unico e preciso effetto di far magicamente scomparire la maggior parte del genere umano dalla faccia del pianeta, pur preservando i frutti del suo ingegno. In questo modo l'aspetto orrorifico dell'ecatombe, legato alla categoria dell'abietto (Kristeva 1980), viene rimosso

senza alcuna spiegazione, e la fantasia di rifondazione post-razziale della società americana si scontra con la difficoltà a rappresentare pienamente la dimensione di violenza che vi è sottesa.



FIG. 5 – Ecatombe senza cadaveri: *The World, the Flesh, and the Devil* (*La fine del mondo*, MacDougall 1959).

3. Disarticolazioni spaziotemporali

La cultura statunitense degli anni Cinquanta è attraversata, d'altronde, da una forte necessità di rinnovamento, che proviene da molti ambiti diversi e che non si limita ad un approccio critico alle singole strutture urbane. È piuttosto l'intera configurazione geografica del Paese ad essere ripensata in termini non più centripeti ma centrifughi⁶. Rispetto tanto al pericoloso agglomerarsi di una metropoli come New York, quanto alla dispersività amorfa e incontrollata di Los Angeles, l'immaginario urbano postbellico propone un'ideologia del decentramento

suburbano come modalità ideale per l'organizzazione di uno spazio pienamente moderno e adatto al progresso e al futuro. L'affermarsi della *Suburban Ideology* si alimenta di quell'insofferenza verso il contesto urbano cui accennavamo sopra, un'ostilità verso la città densa e affollata condivisa, tra l'altro, da alcuni dei più grandi architetti e urbanisti statunitensi della prima metà del XX secolo (Jacobs 1961, ed. 2006: 15-23)⁷. Ma un ruolo cruciale, nella diffusione durante gli anni Cinquanta della logica del *dispersal*, lo svolge la Guerra Fredda stessa. Già nel 1946 si era notato che Nagasaki aveva avuto la metà delle vittime di Hiroshima perché era una città a minore densità abitativa. Matthew Farish, nel suo studio sulla concezione cartografica della Guerra Fredda⁸, individua nel periodo che va dal 1953 al 1961 una fase di "militarizzazione quasi spudorata" (2010: 146/4451) del paese, in cui il comparto militare-industriale lavora in accordo con i settori intellettuali più accademici per costruire una retorica pervasiva del rapporto tra concentrazione urbana e vulnerabilità militare, e della necessità di essere pronti a combattere la minaccia che ne deriva anche modificando le proprie abitudini quotidiane. Questa paura della densità porta all'elaborazione di proposte e soluzioni alternative: si immagina un ripensamento strategico della geografia americana, riconfigurando l'intero spazio nazionale lungo due assi (da est a ovest e da nord a sud) su cui collocare una sequela ordinata di centri urbani, ciascuno intervallato da venticinque miglia di terreni agricoli. Altri progetti prevedevano la costruzione di fabbriche decentrate e possibilmente sotterranee, oltre che lo stoccaggio di materiali industriali strategici in luoghi sicuri (Dimendberg 2004: 248-250)⁹.

Al netto dei trionfalismi che caratterizzano il razionalismo futuribile della cultura ufficiale, il cinema fa presto a rintracciare una dimensione ansiogena anche all'interno del contesto suburbano. La cittadina della provincia americana degli anni

Cinquanta diviene in particolare lo spazio d'elezione di molte narrazioni fantascientifiche, che la vedono assediata da forze aliene e mostruose di vario genere (da *Invasion of the Body Snatchers* a *The Blob, Fluido mortale*, Yeaworth jr. 1958). Una sorta di prototipo per lo spazio suburbano è, d'altronde, costituito dalla stessa città che ha visto la luce insieme alla bomba atomica, ovvero Los Alamos. Questo centro del New Mexico era stato infatti costruito nel corso del 1943 allo scopo di ospitare i laboratori per la creazione delle armi nucleari del Manhattan Project. L'orgoglio per la rapidità e la segretezza con cui Los Alamos prende forma traspare in maniera chiara in *The Beginning or the End* (*La morte è discesa a Hiroshima*, Taurog 1947). In questo film del tutto particolare (una sorta di *instant movie* semi-documentario che narrativizza la realizzazione della bomba atomica immaginandosi come un reperto audiovisivo da preservare in una capsula temporale per essere mostrato agli abitanti della terra dell'anno 2446), la creazione della città serve a enfatizzare la straordinaria potenza del progresso scientifico americano, facendo da contraltare allo spettacolo delle città giapponesi distrutte nelle ultime scene del film. Taurog ci mostra Los Alamos in fase di costruzione, ancora immersa in parte nella fanghiglia terracquea, al fine di sottolineare come la capacità di plasmare la natura che caratterizza il progresso scientifico non contenga in sé solo un potenziale mortifero ma l'immaginazione di un futuro utopico.

Non sarà però un caso se, quando qualche anno dopo ritroveremo Los Alamos, divenuta ormai una cittadina pienamente funzionante, sarà in un film dalla trama noir¹⁰. Il film in questione è *The Atomic City* (*La città atomica*, Hopper 1952), e racconta di un gruppo di spie che rapiscono il figlio di uno scienziato, in modo da ricattarlo e costringerlo a svelare importanti segreti militari relativi all'energia atomica. Anche prima del rapimento, d'altronde, nel film si respira un'atmosfera di minaccia

strisciante: la madre del piccolo è sconvolta quando sente raccontare al bambino, con naturalezza, le cose che egli vorrà fare “se diventerà grande” – ‘se’ e non ‘quando’. Mettendo in scena l’imperturbabile dimestichezza delle giovani generazioni rispetto alla possibilità della morte imminente, il film investiga in modo assai esplicito le ansie legate alla sopravvivenza della civiltà. Il finale della vicenda (la lotta all’ultimo sangue per la salvezza del bambino rapito) ha luogo, significativamente, in un altro spazio archetipico collocato in New Mexico, quello delle rovine dei Puye Cliff Dwellings, una ripida parete rocciosa costellata di grotte un tempo dimora degli indiani Pueblo. Questo scenario arcaico sembrerebbe rappresentare il contrario



FIG. 6 – Il sottosuolo arcaico: i Puye Cliff Dwellings in *The Atomic City* (*La città atomica*, Hopper 1952).

esatto dell'efficiente suburbanizzazione della Guerra Fredda, ma il film suggerisce che tale contrasto è in realtà solo apparente: Los Alamos e l'intero immaginario atomico, infatti, anziché configurarsi come "apoteosi della modernità" (Hales 2556), ne rappresentano piuttosto la frontiera estrema, che rima con la sua crisi, per l'incapacità dell'uomo di gestire il progresso scientifico cui pure l'ingegno l'ha condotto. Il collasso di modelli precedenti di civiltà funziona da potente monito, concretando la possibile condivisione della medesima sorte anche per la modernità occidentale.

Tale legame tra l'immaginario atomico e gli spazi premoderni emerge più volte nel cinema dell'epoca: un altro esempio significativo in questo senso è *Split Second (Prigionieri della città deserta*, Powell 1953) in cui degli evasi tengono prigioniero un gruppo di ostaggi a Lost Hope City, una vecchia città mineraria abbandonata sin dai tempi del West. I personaggi sono ignari del fatto che in quell'area è previsto, per l'alba del giorno dopo, un esperimento nucleare. Anche in questo film il materiale dell'immaginario è del tutto incandescente, e il corto circuito tra identità western ed esperimenti nucleari mette efficacemente in rapporto le tematiche del presente con gli elementi fondativi dell'identità americana.

D'altronde, la spinta culturale alla valorizzazione di residui spaziali non-sincronici si spinge ancora più oltre, investendo non solo i luoghi abbandonati del passato, ma il sottosuolo stesso. L'unico modo di trovare la salvezza, nelle narrazioni apocalittiche, è abbandonare la superficie contaminata e rifugiarsi nel ventre della natura: è nelle miniere, nelle cavità naturali, all'interno di grotte che sopravvivono i protagonisti di film come i succitati *The World, the Flesh and the Devil*, *Split Second*, o anche di *Day the World Ended (Il mostro del pianeta perduto*, Corman 1955). Si tratta di un topos già inaugurato, in tempi non sospetti, dal romanzo di H.G. Wells *The Time Machine (La macchina del*

tempo, 1895), che immagina un mondo del futuro in cui parte dell'umanità si è rifugiata per secoli sottoterra, assumendo di conseguenza fattezze mostruose, e ha soggiogato coloro che vivono in superficie, che hanno conservato un aspetto umano ma sono ormai schiavi privi di ogni volontà. Se ne veda il pregevole adattamento realizzato da George Pal (*The Time Machine, L'uomo che visse nel futuro*, 1960), in cui la distruzione di Londra del 1966 già immaginata da Wells viene attribuita, naturalmente, ad un disastro atomico¹¹.

Ad un paesaggio caratterizzato dalla regressione spaziotemporale, con un cammino all'indietro nella Storia che porta fin dentro l'elemento naturale, corrisponde, sul versante del corpo, la preoccupazione per un ritorno del rimosso legato alle sfere dell'animalità e della mostruosità. Gli esempi di metamorfosi nel cinema degli anni Cinquanta sono davvero innumerevoli, e mi limiterò perciò a citare alcuni di quelli esplicitamente connessi alla problematica atomica: in *The Beast from 20.000 Fathoms (Il risveglio del dinosauro*, Lourie 1953) il calore di un test nucleare nell'Artico scongela un dinosauro, che si dirige immediatamente a Manhattan (FIG. 7). Dopo aver scatenato il caos, l'animale preistorico viene infine intrappolato sulle montagne russe a Coney Island e bruciato a morte. Assai popolare negli Stati Uniti fu anche il film giapponese *Gojira (Godzilla*, Honda 1954), che si basava su premesse simili. Molti poi i film sui mutamenti genetici dovuti alle radiazioni: tra i più riusciti e iconici sicuramente *Them! (Assalto alla terra*, Douglas 1954), in cui una massa di formiche divenute gigantesche a causa degli esperimenti nucleari in New Mexico muove all'attacco di Los Angeles. In *Day the World Ended*, invece, un mostro mutante entra in contatto telepatico con una delle poche persone sopravvissute al disastro atomico¹². E ancora, in *The Fly (L'esperimento del Dottor K*, Neumann 1958), il protagonista compie un errore durante un esperimento di trasmissione della materia finendo per creare

due ibridi, una mosca con la testa d'uomo e un uomo con la testa d'insetto. In questi film la prossimità con la corporeità bestiale e orrorifica rende concretamente l'idea di un primordiale estremamente minaccioso, persecutorio, e si presta a rappresentare un'immagine del corpo sociale, nonché dell'individuo stesso, percorso da spinte caotiche e pulsioni distruttive.



FIG. 7 – *The Beast from 20.000 Fathoms* (Il risveglio del dinosauro, Lourie 1953).

In sintesi, a fronte di un progresso basato sul diradamento ordinato e asettico degli spazi e degli individui, immaginato dai settori ufficiali della società, la cultura di massa sembra insomma reagire conducendo la fantasia in direzione nettamente opposta. Tanto sul versante del corpo urbano che del corpo sociale e del corpo individuale, insomma, il cinema di questi anni propone uno sconfinamento verso forme disarticolate, primarie e non antropomorfe, producendo un vero e proprio cortocircuito dell'immaginario intorno al problema della concatenazione ordinata di passato, presente e futuro.

4. Il confine della rappresentazione

Il problema dell'immaginazione del futuro, la domanda radicale (la più radicale possibile) sull'esistenza o meno del domani, è naturalmente al centro di tutti i film di cui abbiamo parlato. Se finora ci siamo occupati di come questo interrogativo terrorizzante abbia influito sulla circolazione di discorsi culturali relativi al corpo umano e al corpo urbano, in questa seconda parte vorrei invece concentrarmi sui modi in cui l'incertezza a proposito della sopravvivenza investa anche il corpo stesso del film, e quello dell'immagine.

Il problema emerge innanzitutto al livello dei confini del testo filmico, implicandone i paratesti più prossimi, ovvero il titolo, e il cartello di coda, i *closing credits*. Il *docu-drama* sulla fabbricazione dell'atomica di cui parlavamo sopra si intitola, significativamente, *The Beginning or the End*: una frase dubitativa la cui radicale incertezza risulta, a mia opinione, aumentata anziché arginata dalla mancanza del punto interrogativo. La stessa problematica semantica viene raccolta in modo originale da *The World, the Flesh, and the Devil* in cui, per enfatizzare il messaggio di speranza proposto dal film, che immagina l'apocalisse nucleare come occasione per la rifondazione della società su basi meno razziste e discriminatorie, il cartello che compare sui titoli di coda è "The Beginning" anziché "The End".

Al netto di queste soluzioni creative, proposte da film atipici, la maggior parte delle narrazioni sul tema ripropone variazioni sullo schema del "salvataggio all'ultimo minuto": il mondo sembra irrimediabilmente destinato a perire, finché non interviene *in extremis* un fattore imprevisto (si veda, su tutti, il finale di *The War of the Worlds, La guerra dei mondi*, Pal 1953, in cui gli invasori alieni improvvisamente perdono vigore a causa dell'immersione nell'atmosfera terrestre). Significativa, da questo punto di vista, l'ambivalenza proposta da *Split Second*. La conclusione della vicenda parrebbe infatti positiva: i buoni,

rifugiatasi in una miniera abbandonata, riemergono illesi dopo l'esperimento atomico. Ma il film in verità lavora sulla struttura melodrammatica del "troppo tardi" (Neale 1986) come elemento fondante della propria spettacolarità. Nel melodramma convenzionalmente inteso, tale struttura narrativa trova la propria espressione nel pianto, che viene a designare la disperazione per l'irreparabilità degli eventi e dei sentimenti in una situazione da cui non si può più tornare indietro. Le lacrime sono insomma la secrezione fisica che assicura l'appartenenza del melodramma ai "generi del corpo" (Williams 1991), perché su di esse si impernia l'intero tessuto patemico del discorso. In *Split Second*, però, al posto della protagonista melodrammatica che scoppia a piangere troviamo l'esplosione nucleare. Il fotogramma finale del film mostra il fungo atomico con sovrimpressa la scritta "The End", come a smentire l'esito rassicurante della trama e giocare piuttosto con le conseguenze più nefaste della catastrofe.

L'immagine iconica del fungo non è d'altronde che uno dei modi con cui il cinema di questi anni cerca di visualizzare il disastro. Le fantasie apocalittiche intercettano infatti in termini significativi la dimensione di sperimentazione linguistico-formale che caratterizza il cinema statunitense negli anni Cinquanta. Questo decennio costituisce una fase di ridefinizione complessiva degli assetti sia produttivi che stilistici di Hollywood. Le pratiche tecnologiche dell'industria subiscono un profondo mutamento, dovuto innanzitutto alla necessità di combattere la crescente influenza della televisione. La maggiore diffusione del colore, l'introduzione dei formati panoramici, del suono stereofonico e, per un breve periodo, del 3D, modificano sensibilmente la forma del corpo filmico. Le innovazioni tecnologiche vengono adoperate in maniera assai efficace come strumenti tramite cui costruire una fruizione più immersiva (Pravadelli 2007). L'intensificazione dell'esperienza di visione,

tramite un'estetica dell'eccesso e dell'iperstimolazione sensoriale, diventa una cifra importante per una mobilitazione di tipo affettivo. Ad esempio, film come *When Worlds Collide* (*Quando i mondi si scontrano*, Maté 1951) o *The War of the Worlds* si affidano al Technicolor e all'innesto nel corpo filmico di elementi eterodossi (materiali di repertorio nel primo, disegni animati nel secondo), per espandere i limiti del visibile e rendere vivido lo spettacolo della catastrofe (particolarmente affascinante la New York sommersa del film di Maté). Questa superfetazione della messa in scena rappresenta una sfida piuttosto evidente alle norme del cinema classico, e palesa piuttosto "la sensibilità modernista all'opera nella cultura popolare" (Elsaesser 1972, ed. 1992: 92).

Tale uso consapevole dello stile per produrre significato raggiunge risultati particolarmente significativi quando arriva ad investire direttamente l'immagine nella sua materialità. In un noir come *Kiss Me Deadly* (*Un bacio e una pistola*, Aldrich 1955), l'investigatore privato Mike Hammer (Ralph Meeker), si trova alle prese con un intrigo molto complesso, di cui si capisce soltanto che ha qualcosa a che vedere con il Manhattan Project. L'oggetto concreto della ricerca di Hammer è una valigetta (descritta da uno dei personaggi femminili come "the Great What-sit") dal contenuto misterioso e, come vedremo, pienamente allegorico. Una volta aperta, nel finale del film, questa valigetta (a cui si è chiaramente ispirato anche Tarantino per *Pulp Fiction*, 1994) emette una luce densissima e abbacinante, nonché un rumore sinistro, e fa esplodere la casa sulla spiaggia in cui si trovano i personaggi¹³. Non è un caso che la figura che si rende responsabile di questo gesto sconsiderato sia una donna, sullo stile di Pandora, a ribadire l'esplosività del desiderio femminile, la cui insaziabile curiosità fa detonare il caos e il trauma¹⁴. Il film lavora così sui limiti delle convenzioni cinematografiche esistenti per provare a rappresentare l'irrappresentabile,

ovvero la potenza dell'energia come distruzione totale. La fotografia fortemente contrastata del noir, i chiaroscuri atmosferici che caratterizzano il resto della pellicola, finiscono per essere finanche rassicuranti a confronto con questa minaccia atomica rappresentata come pura luce, da cui può sprigionare il Male assoluto.

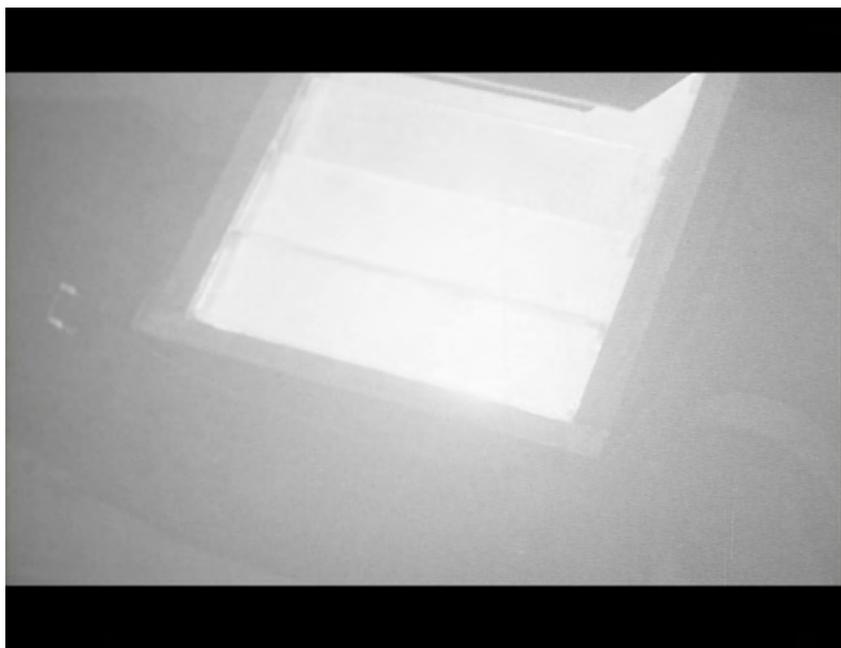


FIG. 8 – La luce come “the Great Whatsit” in *Kiss Me Deadly* (*Un bacio e una pistola*, Aldrich 1955).

Si tratta, a mio parere, dell'aspetto più interessante dell'intreccio tra la Guerra Fredda e la sperimentazione dei linguaggi del cinema degli anni Cinquanta. Alcuni film di questo periodo si confrontano con le potenzialità visionarie del corpo stesso dell'immagine, per superarne i limiti ed arrivare quasi allo

smembramento della rappresentazione stessa. Questo discorso tocca l'apice a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta. Un film come *On the Beach* (*L'ultima spiaggia*, Kramer 1959) immagina l'umanità dopo il disastro atomico: gli unici sopravvissuti si trovano in Australia, sotto la minaccia della nube tossica in arrivo. Verso la metà del film, la parte maschile del cast (Gregory Peck, Fred Astaire, Anthony Perkins) si reca in una missione di ricognizione sottomarina fino a San Francisco, tornando dunque a vedere il proprio Paese, per verificare se ci sia qualcuno che è sopravvissuto. Il pathos di questo spazio urbano ormai irraggiungibile, visualizzabile solo, nella sua abbacinante vuotezza, tramite il periscopio del sottomarino, è incredibilmente potente (FIG. 9).

E questa fantasia di distruzione mondiale trova un epilogo di sommo romanticismo nella scena del saluto finale tra Peck e Ava Gardner, in cui il sole tende ad impadronirsi del fotogramma, fino ad invaderlo interamente. I due amanti si dicono addio



FIG. 9 – San Francisco in *On the Beach* (*L'ultima spiaggia*, Kramer 1959).

in controluce e, grazie al lavoro del direttore della fotografia Giuseppe Rotunno, la forza naturale del sole, sorgente primaria da cui discende il potere delle immagini tutte, torna a prendere il sopravvento, annichilendo i profili dei due attori e smembrando la rappresentazione. In questa scena di rara pregnanza elementale, a disgregarsi non è più solo il paesaggio urbano nella sua organicità, ma il corpo stesso degli attori e quello dell'immagine (FIG. 10).



FIG. 10 – Ava Gardner e Gregory Peck in *On the Beach*.

Il film che spinge la sperimentazione sul rapporto tra apocalisse e materialità dell'immagine al suo limite estremo è però probabilmente di produzione inglese, *The Day the Earth Caught Fire* (... *E la terra prese fuoco*, Guest 1961). Nel film, paesi diversi fanno involontariamente esplodere diverse bombe atomiche in contemporanea, pur al solo scopo di esercitazione. Ciò provoca un mutamento dell'orbita della terra e il suo pericolosissimo avvicinarsi al sole: le conseguenze climatiche sono

pesantissime, con la temperatura del globo che si alza sempre più. L'immagine del riscaldamento globale proposta dal film, vista oggi, risulta di sconvolgente attualità. L'inizio e la fine della pellicola, che ha una struttura ad anello con flashback centrale, esprimono tale differenza termica tingendo l'immagine completamente di rosso¹⁵ grazie all'impiego di lenti colorate (FIG. 11). Questo elemento cromatico che prende il sopravvento, oltre a ricordare il viraggio delle immagini del cinema muto, era stato da poco utilizzato da un musical come *South Pacific* (Logan 1958) per esprimere l'intreccio tra l'atmosfera dello scenario esotico e gli stati d'animo dei personaggi. Qui viceversa si torna all'accezione più strettamente meteorologica del termine atmosfera, come d'altronde in un altro film di poco precedente, *The Angry Red Planet* (*Marte distruggerà la terra*, Melchior 1959) in cui la speciale tecnologia del processo CineMagic era stata adoperata per avvolgere di un bagliore rosso tutte le scene ambientate su Marte. In questi film lo schermo si trasforma in un paesaggio atmosferico e le risorse espressive del medium vengono impiegate al fine di una sottolineatura della qualità pienamente sensoriale dell'esperienza di fruizione.



FIG. 11 – Il riscaldamento globale colora la pellicola in *The Day the Earth Caught Fire* (...E la terra prese fuoco, Guest 1961).

Ma la riflessione di *The Day the Earth Caught Fire* è anche più articolata: nella prima parte, quando l'umanità non ha ancora compreso cosa sia accaduto esattamente né si è resa conto del cambiamento climatico inesorabile, Londra viene sommersa da una fitta e alta coltre di nebbia, che richiama inequivocabilmente l'episodio realmente accaduto del Great Smog del 1952¹⁶, allorché una nube di inquinamento inusitato, causato sia da speciali condizioni climatiche che dall'uso massivo di carbone, per il riscaldamento e per l'industria (l'Inghilterra usciva allora dal razionamento), aveva paralizzato la capitale inglese per vari giorni, provocando anche numerose vittime. *The Day the Earth Caught Fire* dunque intreccia, in modo più netto e arguto della maggior parte dei film dell'epoca, le fantasie apocalittiche con un collegamento stringente all'attualità, e si spinge fino a delineare il collasso dell'ordine costituito, con bande di giovani disperati che reagiscono edonisticamente al rischio della catastrofe, organizzando bacchanali per strada e tirandosi addosso secchiate di preziosissima acqua in barba alla siccità dilagante. L'unità delle forze internazionali che risulta da questo dramma di scala mondiale non può davvero mitigare il disastro: si cerca di riparare riaggiustando la traiettoria della terra tramite altre quattro esplosioni contemporanee che rimettano in sesto il pianeta, ma il finale rimane aperto, con una semplice dissolvenza al nero e senza nemmeno il cartello "The End".

5. *Biopolitica, tragedia e satira*

La quantità di film incentrati sulle fantasie distruttive diminuisce progressivamente negli anni Sessanta. In parte perché il pubblico inizia a stancarsi della ripetizione di questa sorta di trame. E in parte anche perché, dopo la risoluzione della Crisi dei missili di Cuba nel 1962 e dopo il Trattato sulla messa al bando parziale delle armi nucleari firmato a Mosca nel 1963, la preoccupazione per un vero e proprio conflitto diminuisce.

Diventa chiaro che la possibilità di una guerra atomica è in verità alquanto remota, e l'attenzione dell'opinione pubblica si sposta piuttosto su un conflitto bellico effettivamente in corso, quello del Vietnam, e sull'epica avventura espansionistica della corsa alla luna. Contemporaneamente si assiste anche ad un rilancio, in ambito urbanistico, del discorso sulla metropoli centripeta in termini positivi (Lynch 1960; Jacobs 1961), che si sostituisce all'enfasi sul decentramento che aveva dominato gli anni Cinquanta.

È dunque significativo che proprio in questo momento di allentamento della presa esercitata sull'immaginario collettivo dalla paura per il nucleare, il cinema americano proponga un gruppo di narrazioni che non affrontano più questo tema in chiave noir, melodrammatica o fantascientifica, ma ne offrono invece una lettura più esplicitamente collegata al funzionamento dei processi decisionali del potere politico-militare. Nel 1964 escono ben tre film significativi da questo punto di vista: il primo è *Seven Days in May* (*Sette giorni a maggio*, Frankenheimer), in cui Kirk Douglas interpreta un militare che scopre un complotto del suo superiore Burt Lancaster per destituire il Presidente che ha deciso per il disarmo (nel film, la costruzione di una base segreta nel deserto sembra replicare in chiave negativa la vicenda di Los Alamos). Strettamente legati tra di loro appaiono poi *Fail Safe* (*A prova di errore*) di Sidney Lumet e *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Il dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba*) di Stanley Kubrick. Si tratta di due film che partono da premesse profondamente simili, tant'è vero che Kubrick e Peter George, l'autore del romanzo di partenza, fecero causa per plagio e ottennero che *Dr. Strangelove* uscisse vari mesi prima di *Fail Safe*. Il racconto si incentra, in entrambi i casi, sul fallimento del meccanismo di armamento preventivo, immaginando scenari in cui degli aviatori americani vengano

mandati inavvertitamente a bombardare l'Unione Sovietica e non si riesca a fermarli. Nel caso di Kubrick, la molla che fa scattare la trama è l'impazzimento di un generale guerrafondaio; in quello di Lumet, un difetto dei macchinari di comunicazione tra il Pentagono e i bombardieri. Pur con risultati diversissimi per intenti e toni, entrambi i film marcano una nuova fase di riflessione sulla spazialità della Guerra Fredda. I due registi dimostrano infatti una consapevolezza assai sofisticata delle dinamiche biopolitiche che abbiamo provato a tracciare fin qui. Tale consapevolezza si traduce in ambo i casi in uno stile pienamente intellettuale, che si emancipa in modo ancor più netto dai canoni del linguaggio classico. Principale riferimento estetico è, piuttosto, il cinema muto, ed in particolare proprio la scuola sovietica del montaggio.

Sia l'uno che l'altro sono ambientati quasi interamente in spazi chiusi e sotterranei, spesso dominati dagli apparati tecnologici ed in particolare da schermi piccoli e grandi dotati di radar: questa cartografia tecnologica svolge un ruolo centrale nel meccanismo di coinvolgimento spettatoriale, poiché essa sostituisce quasi del tutto il corpo urbano ripreso dal vero, e serve viceversa a visualizzare l'intero globo trasformandolo in un'elegante mappa nera costellata da puntini luccicanti su cui rimirare l'imminenza della catastrofe.

Nel film di Lumet questa dimensione di fascinazione tecnologica non può però arginare l'angoscia: trascorriamo una parte consistente del racconto nella stanza blindata in cui il Presidente americano (Henry Fonda) cerca, con l'aiuto del proprio interprete, di comunicare al telefono con il suo omologo sovietico. Il film costruisce una intensa riflessione sulla voce, il dialogo, le loro potenzialità e limiti, anche grazie alla profonda claustrofobia in cui viceversa si muovono i corpi dei personaggi. Il riferimento più diretto, in termini estetici, sembra essere ad un capolavoro del muto come *La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di*

Giovanna D'Arco, 1928) di Carl Theodor Dreyer, celebre per la sua rappresentazione del processo alla pulzella d'Orleans tramite una messa in scena assai astratta, dominata dai primi piani di volti che quasi fluttuano su uno sfondo grigio, anche lì intrappolati in una schermaglia politica in cui comunicare realmente sembra impossibile. La sequenza onirica con cui si apre il film, invece, (il sogno premonitore del militare che dovrà sacrificare la propria vita al bene del Paese) utilizza un montaggio attrazionale fortemente debitore della lezione di Èjzenštejn: in particolare, i colpi inferti al toro nell'arena si riverberano sulla sofferenza fisica dell'uomo che sogna e ciò ricorda il celebre parallelismo tra le bestie mandate al macello e la massa degli operai che cadono sotto i colpi della polizia in *Stačka* (*Sciopero*, 1924).

Dopo aver dunque ricondotto il linguaggio cinematografico verso le soluzioni espressive del muto, Lumet si spinge, d'altronde, ancora più avanti: per rappresentare compiutamente l'esito tragico della vicenda, infatti, egli propone un esperimento sul confine tra cinema e fotografia. Nel finale di distruzione, che riguarda New York, le immagini in movimento si arrestano nel loro fluire, ritornando al proprio stato basilare di scatti fissi (proprio come nello straordinario mediometraggio di fantascienza distopica girato da Chris Marker un paio di anni prima, *La Jetée*, composto di soli fotogrammi immobili). In *Fail Safe*, insomma, l'apocalisse finisce per distruggere il cinema stesso, riportandolo alla sua base fotografica e conducendo a compimento definitivo il discorso che abbiamo visto emergere nel decennio precedente a proposito dell'annichilimento della città e della rappresentazione (FIG. 12).

Anche Kubrick, come Lumet, propone un discorso esplicitamente auto-riflessivo. Gli ambienti di *Dr. Strangelove*, anziché essere costruiti in profondità, per essere attraversati ed abitati virtualmente, si configurano piuttosto come spazi iconici,

FIG. 12 – Video della sequenza finale di *Fail Safe* (*A prova di errore*, Lumet 1964). <https://youtu.be/HLJTondXg8U>

concettuali (**FIG. 13**). La regia predilige i due estremi della scala dei piani (totali e inquadrature ravvicinate), mentre il costante conflitto tra le inquadrature, le loro angolazioni e le loro direttrici, richiama, secondo Ilaria De Pascalis, “le modalità del montaggio intellettuale” (2019: 58) dello stesso Èjzenštejn. Anche il formato panoramico contribuisce in modo del tutto significativo all’articolazione di questa spazialità che potremmo definire eidetica¹⁷. L’idea messa in scena e in forma da Kubrick si colloca però tutta – e in questo sta la radicalità del film e la sua funzione di vera e propria pietra miliare – nel registro della satira. Il film è incentrato sulla dissonanza tra la gravità della situazione e il comportamento assurdo dei personaggi. Il carattere grottesco di questi ultimi deriva innanzitutto dalla loro fisicità assolutamente sopra le righe: che si tratti di uno stato di sovraccitazione febbrile, come nel caso del Generale Turgidson interpretato da George C. Scott; o di una “una frattura insanabile fra il proprio corpo e la soggettività che lo abita” (De

Pascalis 2019: 48), come nel caso dei due personaggi malvagi, il Generale Ripper (Sterling Hayden) e, appunto, il Dottor Stranamore (Peter Sellers). La corporeità paradossale di questi personaggi serve a Kubrick per esplicitare l'intreccio tra immaginario atomico e dimensione erotica che fornisce il materiale per lo humor nero del film. Non a caso Ripper, il militare che perde la ragione e dà il via alla catastrofe nucleare, è un folle che si abbandona a deliri a proposito della contaminazione dei 'fluidi corporei' dei maschi americani operata dai comunisti, riecheggiando esplicitamente l'immaginario germofobico che abbiamo individuato nei racconti sulle città contagiate.



FIG. 13 – La War Room di *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Il dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba, Kubrick 1964).

La relazione diretta tra immaginario atomico e discorso erotico è presente, d'altronde, sin dai titoli di testa del film, in cui viene mostrato "un momento di rifornimento di carburante in volo come si trattasse di una copula fra i due aerei, mentre risuona una versione strumentale di *Try a Little Tenderness*. Lo scherzo osceno segna immediatamente il tono ridicolo e sovversivo del film" (De Pascalis 2019: 50). Il film si conclude poi, famosamente, sulle immagini di ripetute esplosioni nucleari commentate dalla canzone di Vera Lynn, *We'll Meet Again*, inno romantico dei soldati inglesi della Seconda guerra mondiale. Anziché configurarsi in termini melodrammatici, queste immagini assumono chiare risonanze orgasmiche. In questo modo, Kubrick rende finalmente esplicito l'intreccio, serpeggiante nella cultura americana di tutto il dopoguerra, tra le fantasie di annichilimento e la dimensione perversa del piacere. Da una parte, il regista smaschera l'ideologia militarista come forma compensativa della virilità. Dall'altra, egli propone anche una riflessione sulle spinte profonde che hanno reso tanto popolare l'immaginario apocalittico nei vent'anni precedenti. Kubrick sottolinea, in effetti, come la ripetizione degli scenari catastrofici nasca dal bisogno di ribaltare la paura in una posizione di onnipotenza. Mettendo alla berlina tale connubio tra angoscia e godimento, *Dr. Strangelove* rappresenta una svolta perché per la prima volta¹⁸ permette al pubblico di comprendere ironicamente la posta in gioco e reagire con un'esplosione di tipo diverso: una risata liberatoria.

NOTE

¹ Per una ricognizione generale sul rapporto tra cinema e immaginario atomico cfr. Shapiro (2001). Per una riflessione sulle declinazioni di tale discorso in relazione alla letteratura e al cinema postmoderni, a partire dunque

dal periodo immediatamente successivo a quello preso in esame qui cfr. Lino (2014).

² Sul legame specifico tra noir e Guerra Fredda cfr. Osteen (1994).

³ Il noir non è d'altronde ascrivibile compattamente ad alcuna posizione ideologica. Molti cineasti che hanno contribuito assai significativamente alla storia del genere (ivi compreso il summenzionato Jules Dassin) sono infatti rimasti vittime della "caccia alle streghe" anticomunista della HUAC (Commissione per le Attività Antiamericane). A questo proposito cfr. Krutnick, Neale, Neve, Stanfield (2007).

⁴ Occorre precisare che qualche anno dopo, proprio verso la fine del periodo preso in considerazione in questo saggio, Jane Jacobs recupererà il discorso organicistico per parlare della vita metropolitana, facendone il perno di un approccio marcatamente innovativo. Nel suo testo militante *The Death and Life of Great American Cities (Vita e morte delle grandi città)*, pur sottolineando che "le analogie tra organismi sociali e organismi biologici rischiano spesso di essere forzate" (1961, ed. 2006: 11), Jacobs afferma la necessità di inquadrare la città come "un problema di complessità organica" (13). In risposta agli approcci semplificanti, e di fondo urbanofobici, che avevano dominato per decenni l'urbanistica ortodossa (Jacobs cita Ebenezer Howard, Daniel Burnham, Le Corbusier, Lewis Mumford), la studiosa adopera il parallelo con le scienze biologiche per rivendicare tanto le potenzialità profondamente vitali degli spazi metropolitani, quanto la necessità di riflettere su di essi in modo articolato, cogliendo le intricate correlazioni tra le loro diverse componenti, anziché ridurli a meri oggetti di indagine statistica.

⁵ Su Los Angeles come luogo d'elezione dell'immaginario catastrofico cfr. Davis (1999).

⁶ Per un'analisi del noir in relazione al nodo centripeto/centrifugo cfr. il già citato Dimendberg (2004: 166-259).

⁷ Frank Lloyd Wright, ad esempio, era animato da forti istanze anti-urbane, e parlava della "carcassa della metropoli (...) con il suo accentramento non solo inutile, ma mortale e velenoso, e sempre più pronto ad esplodere". Cfr. Banham (1982, ed. 2006: 66-67). Risulta perciò particolarmente appropriato il ruolo svolto dall'architettura dello stesso Wright in *Five* (Oboler 1951), il primo film in cui si immagina la sopravvivenza di un gruppo di persone ad un'esplosione nucleare. La vicenda è ambientata quasi interamente in una casa modernista isolata su una collina costruita proprio da Wright. La villa era di proprietà dello stesso produttore/regista/sceneggiatore del film, il cineasta indipendente e visionario Arch Oboler, che usa questa *location* proprio perché adatta a mettere in scena una rifondazione della civiltà basata sull'idealizzazione degli spazi aperti, solitari e desertici (l'edificio,

collocato al 32436 di Mulholland Highway a Malibu, è rimasto distrutto in un incendio nel 2019).

⁸ Ringrazio Luca Muscarà per avermi indirizzato verso questa importante lettura.

⁹ La velocità di spostamento è ugualmente percepita come elemento cruciale per combattere la crescente paura culturale dell'annichilimento di massa, e le autostrade diventano dunque un altro luogo centrale della mitopoiesi spaziale postbellica. L'idea dell'*Highway* come mezzo di salvezza è proposta ad esempio da un film come *Panic in Year Zero (Il giorno dopo la fine del mondo, Milland 1962)*, in cui una famiglia nucleare (sic) losangelina ha appena il tempo di lasciarsi alle spalle la città e iniziare il proprio viaggio verso una meta vacanziera quando viene raggiunta via radio dalla notizia che Los Angeles è stata bombardata e distrutta.

¹⁰ Su Los Alamos come spazio urbano e contesto abitativo cfr. Hales (1997).

¹¹ Il sottosuolo si configura come spazio fondamentale per l'immaginario apocalittico anche in direzione distopica: in *The Damned (Hallucination, Losey 1963)*, un gruppo di bambini radioattivi, destinati a portare avanti la specie umana in caso di guerra atomica, viene tenuto prigioniero dal governo in una struttura scavata all'interno della spettacolare scogliera della cittadina inglese di Weymouth.

¹² Un discorso a parte si merita poi *The Incredible Shrinking Man (Radiazioni BX – Distruzione uomo, Arnold 1957)*, dove la metamorfosi non colpisce un rappresentante del mondo animale ma direttamente un essere umano: il protagonista del film, perfetto esempio di borghese suburbano, viene colpito da misteriose radiazioni mentre è in vacanza con la moglie, e il risultato è l'inarscarsi di un inarrestabile processo di rimpicciolimento del suo corpo.

¹³ Risulta significativo, in relazione allo status instabile delle soglie narrative di cui parlavamo sopra, che del film abbiano caso circolato per anni due copie diverse: una in cui si mostrava la sopravvivenza dei due protagonisti sul bagnasciuga e l'altra priva di questa immagine.

¹⁴ Una connessione, quella tra bomba atomica ed erotismo femminile, ben riassunta dal fatto che la più grande diva del periodo bellico e immediatamente postbellico, Rita Hayworth, era appunto soprannominata 'L'Atomica'.

¹⁵ In verità, mentre nella copia del film disponibile sul mercato italiano le immagini risultano rosse, in altre versioni (compresa l'edizione in Blu-ray del film curata dal British Film Institute), esse appaiono piuttosto gialle.

¹⁶ Si veda, a questo proposito, l'episodio 1.04 della serie tv *The Crown* (Netflix 2016-), *Act of God*, interamente dedicato al Great Smog.

¹⁷ Sul concetto di messa in scena eidetica cfr. Bertetto (2007).

¹⁸ Quella del distanziamento ironico era in verità una componente di una certa rilevanza già nel processo di fruizione della fantascienza di serie B. Come scrive Maltby, molte fantasie catastrofiche ragionano sulle implicazioni etiche legate al progresso scientifico, ma lo fanno proponendo “una caricatura delle terribili conseguenze dell’applicazione sbagliata delle tecnologie”. Per mezzo di “terrificanti effetti speciali e dialoghi assurdi”, questi film “permettono al giovane pubblico di ridere della messa in opera della distruzione, come se i rischi dell’era atomica non [fossero] più minacciosi e spaventosi delle trame di uno stupido film di serie B” (2006: 1435). La differenza sostanziale rappresentata da *Dr. Strangelove* risiede evidentemente nel fatto che il divertimento dissacratorio è l’obiettivo principale del testo anziché un suo effetto collaterale.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Arcagni, Simone (2008), “Los Angeles e il cinema postmoderno”, *E/C*, II/2, *Riscrivere lo spazio. pratiche e performance urbane*: 133-43. [08/07/2020] http://www.ec-aiss.it/monografici/2_riscrivere_lo_spazio.php
- Banham, Rayner (1982), *Scenes in America Deserta*, trad. it. a cura di Raffaella Fagetti, *Deserti americani*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bertetto, Paolo (2007), *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani.
- Davis, Mike (1999), *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of the Disaster*, trad. it. a cura di Giancarlo Carlotti, *Geografie della paura. Los Angeles: l’immaginario collettivo del disastro*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- De Pascalis, Ilaria A. (2019), “Il dottor Stranamore”, *Stanley Kubrick*, ed. Enrico Carocci, Venezia, Marsilio: 45-63.
- Dimendberg, Edward (2004), *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press.
- Elsaesser, Thomas (1972), “Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama”, trad. it. a cura di Fabiana Bassani, “Storie

- di amore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare", *Forme del melodramma*, ed. Alberto Pezzotta, Roma, Bulzoni, 1992: 65-109.
- Farish, Matthew (2010), *The Contours of America's Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, edizione Kindle.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, trad. it. a cura di Alcesti Tarchetti, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.
- Hales, Peter Bacon (1997), *Atomic Spaces: Living on the Manhattan Project*, Champaign-Urbana, University of Illinois Press.
- Jacobs, Jane (1961), *The Death and Life of Great American Cities*, trad. it. a cura di Giuseppe Scattone, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Torino, Einaudi, 1969.
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, trad. it. a cura di Annalisa Scalco, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981.
- Krutnik, Frank; Neale, Steven; Neve, Brian; Stanfield, Peter, eds. (2007), *"Un-American Hollywood". Politics and Film in the Blacklist Era*, Piscataway, Rutgers University Press, 2007.
- Lino, Mirko (2014), *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere.
- Lynch, Kevin (1960), *The Image of the City*, trad. it. a cura di Paolo Ceccarelli, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Maltby, Richard (2006), "Cinema, politica e cultura popolare a Hollywood nel dopoguerra, 1945-1960", *Storia del cinema americano*, ed. Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, vol. 2: 1397-435.
- Muscio, Giuliana (2006), "Cinema e guerra fredda, 1946-1956", *Storia del cinema americano*, ed. Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, vol. 2: 1437-61.
- Neale, Steve (1986), "Melodrama and Tears", *Screen*, 27/6: 6-22.
- Osteen, Mark (1994), "The Big Secret: Film Noir and Nuclear Fear", *Journal of Popular Film and Television*, 22: 79-90.
- Polan, Dana (1986), *Power and Paranoia. History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950*, New York, Columbia University Press.

- Pravadelli, Veronica (2007), *La grande Hollywood. Stili di vita e stili di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio.
- Sennett, Richard (1994), *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, New York, Norton.
- Shapiro, Jerome F. (2001), *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, New York, Routledge.
- Sontag, Susan (1965), "The Imagination of Disaster", trad. it. a cura di Ettore Capriolo, "L'immagine del disastro", *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1967: 315-39.
- Vidler, Anthony (2000), *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, trad. it. a cura di Margherita Laera, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Milano, Postmedia, 2009.
- Wells, H. G. (1895), *The Time Machine*, trad. it. a cura di Michele Mari, *La macchina del tempo*, Torino, Einaudi, 2019.
- Wells, H. G. (1897), *War of the Worlds*, trad. it. a cura di Adriana Motti, *La guerra dei mondi*, Roma, Fanucci, 2020.
- Williams, Linda (1991), "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, 44/4: 2-13.

FILMOGRAFIA

- The Angry Red Planet (Marte distruggerà la terra)*, Dir. Ib Melchior, USA, 1959.
- The Atomic City (La città atomica)*, Dir. Jerry Hopper, USA, 1952.
- The Beast from 20.000 Fathoms (Il risveglio del dinosauro)*, Dir. Eugene Lourie, USA, 1953.
- The Beginning or the End (La morte è discesa a Hiroshima)*, Dir. Norman Taurog, USA, 1947.
- The Blob (Fluido mortale)*, Dir. Irving S. Yeaworth jr., USA, 1958.
- City of Fear (La città della paura)*, Dir. Irving Lerner, USA, 1959.

- The Crown*, Netflix, UK-US, 2016-.
- The Damned (Hallucination)*, Dir. Joseph Losey, UK, 1963.
- The Day the Earth Caught Fire (... E la terra prese fuoco)*, Dir. Val Guest, UK, 1961.
- The Day the Earth Stood Still (Ultimatum alla terra)*, Dir. Robert Wise, USA, 1951.
- Day the World Ended (Il mostro del pianeta perduto)*, Dir. Roger Corman, USA, 1955.
- Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Il dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba)*, Dir. Stanley Kubrick, USA-UK, 1964.
- Fail Safe (A prova di errore)*, Dir. Sidney Lumet, USA, 1964.
- Five*, Dir. Arch Oboler, USA, 1951.
- The Fly (L'esperimento del Dottor K)*, Dir. Kurt Neumann, USA, 1958.
- Gojira (Godzilla)*, Dir. Ishirō Honda, Giappone, 1954.
- The Incredible Shrinking Man (Radiazioni BX – Distruzione uomo)*, Dir. Jack Arnold, USA, 1957.
- Invasion of the Body Snatchers (L'invasione degli ultracorpi)*, Dir. Don Siegel, USA, 1956.
- Invasion USA (Invasione USA)*, Dir. Alfred E. Green, USA, 1952.
- I Was a Communist for the FBI*, Dir. Gordon Douglas, USA, 1951.
- La Jetée (Id.)*, Dir. Chris Marker, Francia, 1962.
- The Killer that Stalked New York (La città del terrore)*, Dir. Earl McEvoy, USA, 1950.
- Kiss Me Deadly (Un bacio e una pistola)*, Dir. Robert Aldrich, USA 1955.
- Naked City (La città nuda)*, Dir. Jules Dassin, USA, 1948.
- On the Beach (L'ultima spiaggia)*, Dir. Stanley Kramer, USA, 1959.
- Panic in the Streets (Bandiera gialla)*, Dir. Elia Kazan, USA, 1950.
- Panic in Year Zero (Il giorno dopo la fine del mondo)*, Dir. Ray Milland, USA 1962.
- La passion de Jeanne d'Arc (La passione di Giovanna D'Arco)*, Dir. Carl Theodor Dreyer, Francia, 1928.

Pulp Fiction, Dir. Quentin Tarantino, USA, 1994.

Seven Days in May (Sette giorni a maggio), Dir. John Frankenheimer, USA, 1964.

South Pacific, Dir. Joshua Logan, USA, 1958.

Split Second (Prigionieri della città deserta), Dir. Dick Powell, USA, 1953.

Stačka (Sciopero), Dir. Sergej Ėjzenštejn, URSS, 1924.

Them! (Assalto alla terra), Dir. Gordon Douglas, USA, 1954.

The Time Machine (L'uomo che visse nel futuro), Dir. George Pal, USA, 1960.

The War of the Worlds (La guerra dei mondi), Dir. George Pal, USA, 1953.

When Worlds Collide (Quando i mondi si scontrano). Dir. Rudolph Maté, USA 1951.

The World, the Flesh, and the Devil (La fine del mondo), Dir. Ranald Mac-Dougall, USA, 1959.

PIERPAOLO MARTINO

*“Standing, by the Wall”. La Berlino di David Bowie:
da Christopher Isherwood al Thin White Duke*

“I am a camera with its shutter open,
quite passive, recording, not thinking”
Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*, 1939

“I can remember
Standing, by the wall
And the guns shot above our heads
And we kissed as though nothing could fall ...”
David Bowie, “Heroes”, 1977

1. *Bowie: tra musica e teatro*

Parlare della Berlino di David Bowie e più in generale dell'opera dell'artista inglese significa pensare e tradurre il discorso artistico bowiano in una sorta di *dialogo tra dialoghi* in cui la musica interroga altri linguaggi artistici e in cui l'immagine, la parola letteraria e il suono (musicale) si ridefiniscono a vicenda. Di qui la necessità di un approccio al discorso-Bowie – e in particolare al Bowie *berlinese* – in cui *performance studies*,

neo-musicologia, analisi storica e letteraria dialoghino tra loro, attraverso le prospettive critiche offerte da Auslander, Critchley, Shepherd e Ward.

È dal Bowie uomo di teatro che è opportuno prendere il via per parlare della Berlino bowiana, a partire dalla creazione nel 1975 di una delle sue maschere più note, ossia il Thin White Duke, frutto del suo interesse per la cultura tedesca a cavallo tra le due guerre mondiali e per la figura di Prospero in *The Tempest* di Shakespeare sino alla sua successiva evoluzione nel protagonista al centro delle narrazioni berlinesi incluse negli album *Low*, "Heroes" (entrambi del 1977) e *Lodger* (1979). Bowie conobbe il suo primo grande maestro – il celebre mimo inglese Lindsay Kemp – nell'estate del 1967 e, dopo la partecipazione allo show di Kemp *Pierrot in Turquoise or the Looking Glass Murders* (1967), mise a frutto a pieno la lezione kempiana nel suo piccolo sketch in solo intitolato *The Mask* presentato nel corso del 1968 durante diversi concerti rock. Qui il performer diventava così legato al suo abito di scena al punto che il pubblico non era più in grado di distinguere uomo e maschera. E in effetti sia in Bowie che in Kemp, la performance diventa compresenza di sé e altro nella medesima persona, il corpo dell'artista sembra enunciare due storie diverse e simultanee e ciò per trasportare lo spettatore in un'altra dimensione possibile; in sostanza, l'attore diventa immagine, veicolo di traduzione del fruitore in uno spazio altro, in grado di condurlo dall'ordine dell'umano all'ordine del magico in una complessa commistione di realtà e artificio. Kemp si occupò tra l'altro della regia di uno degli show londinesi più noti di Bowie, ossia il live al Roundhouse del 1972 costruito intorno a una delle più celebri maschere di Bowie, ossia l'icona *glam* Ziggy Stardust.

Come afferma Philip Auslander nel suo *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*:

David Bowie sought explicitly to perform rock as theater. Bowie achieved the synthesis of rock and theater toward which he had worked since the mid-1960s with his creation of glam icon Ziggy Stardust, the bisexual space alien, in 1972. Bowie not only envisaged the rock concert as a staged, costumed and choreographed theatrical performance he understood his own performing and his relationship with his audience in actorly terms [...]. Rather than developing a consistent persona, Bowie sang in many voices and from many subject positions without identifying clearly with any of them (2006: 106).

Nella vicenda bowiana la vita diventa scrittura, o meglio una molteplicità di *scritture* simultanee e a tratti dissonanti. Lo stesso Simon Critchley (2016) vede nella vicenda bowiana la compresenza di opposti, l'incontro dialogico tra istanze contraddittorie e apparentemente irconciliabili; qualcosa di simile tra l'altro a quanto messo in scena da un altro grande maestro di Bowie, ossia Oscar Wilde. Emerge in questo senso, la possibilità di pensare Bowie come configurazione critica attraverso cui decostruire l'*ideologica* identitaria ed *esclusiva* a cui rimanda l'idea stessa del Muro e della divisione del continente in due blocchi, un tema questo su cui si è soffermata da vicino, come vedremo, Janet Ward in *Post-Wall Berlin: Borders, Space and Identity*.

È possibile definire la teatralità di Bowie in termini di narrazione alternativa, verticale e discontinua della modernità. Bowie riuscì a creare un'estetica diversa per ogni album, muovendosi da uno stile all'altro fondendo gli elementi più diversi, dando corpo a una sorta di teatro di influenze, fatto di voci in grado di parlare e ridefinirsi tra loro. La filosofia orientale lo portò a rinunciare all'idea di un *self* stabile, centrato e centrale e ad un approccio all'idea di volontà molto diverso da quello occidentale. Bowie finì in breve con il considerarsi un *hollow*

vessel da ridefinire ogni volta in modo diverso; eppure, come osserva Waldrep (2004), i *changes* ovvero le scelte e le mutazioni di Bowie furono dettate anche dal mercato, in un processo in cui istanze apparentemente inconciliabili, sperimentazione avanguardistica e successo di pubblico finirono per coincidere.

La filosofia bowiana dei *changes* dello spostamento continuo (Martino 2016) fu legata non solo al dato visivo ma anche all'ispirazione letteraria e alla sua straordinaria capacità di *scrittura* e de-scrittura. Critchley sottolinea come sia indispensabile resistere alla tentazione di leggere i testi delle canzoni di Bowie in senso autobiografico, ossia con l'idea che alcuni indizi possano condurci necessariamente al senso per così dire *autentico* del Bowie reale, ossia al suo passato, ai suoi amori, ai suoi traumi, alle sue visioni politiche. L'elemento più interessante del Bowie *scrittore* è dato proprio dalla sua capacità di diventare qualcun'altro per la durata di una canzone, di un album o di un intero tour. Bowie era un ventriloquo¹; non dobbiamo aver timore, in questo senso, del falso in Bowie perché esso è al servizio di una "felt, corporeal truth" (Critchley 2016: 48).

2. Bowie e la letteratura

È possibile, alla luce di quanto detto sinora, interpretare Bowie come un testo (o meglio, un ipertesto) culturale che esige un complesso esercizio di lettura; i testi stessi delle sue canzoni si caratterizzano per una componente fortemente teatrale, non solo per la capacità dell'artista di creare maschere e personaggi diversi all'interno di una stessa canzone (o album) ma anche grazie alla loro capacità di *risuonare* della parola altrui. Lo stesso Bachtin (2003: 61) sottolinea come la parola letteraria sia sempre parola altrui, infatti, "il poeta riceve le parole ed impara a dare loro un'intonazione *nel corso di tutta la sua vita*, in un processo di comunicazione *poliedrica* con il suo ambiente sociale". La parola letteraria altro non è, infatti, che voce della tradizione

che continua a parlare, a dire nella pagina dell'*Individual Talent* (Eliot 1932).

Diversi testi bowiani, va detto, sono abitati da riferimenti diretti e indiretti a testi e scrittori, da lui particolarmente amati (O'Connell 2019) e messi in musica. In questo senso, in uno dei suoi album più noti, *Station to Station* (1976), Bowie messe definitivamente da parte le sue maschere *glam*, ossia proprio il suo celebre alter-ego Ziggy Stardust, si trasformò nel Thin White Duke, maschera complessa e intrigante che se da un lato rimanda al suo interesse per la Germania prebellica descritta come vedremo da Isherwood, dall'altro si pone come riferimento al Duca di Milano, Prospero, protagonista di *The Tempest* – ultimo *romance* di Shakespeare – un personaggio dalle mille qualità e dai mille volti, in grado di interrogare e problematizzare (come farà Bowie) alcuni aspetti della sua contemporaneità. Come osserva Agostino Lombardo:

La vicenda di Prospero (che è poi essenzialmente la storia dei suoi rapporti col mondo e con gli uomini) consente a Shakespeare di affrontare alcuni dei nodi cruciali della situazione contemporanea: Prospero è sì l'uomo davanti alla vita e alla morte, ed è anche il padre di fronte al rapporto con la figlia, ma Prospero è duca e ciò fa sì che attraverso di lui Shakespeare ancora una volta rifletta sul problema del governo e del governante, e insomma del Principe, tema costante delle sue opere [...] Prospero è mago e scienziato ed ecco allora che tale sua qualità [...] fa della sua azione scenica l'immagine di un delicatissimo e decisivo momento della storia e delle idee; Prospero è colonizzatore, e nel suo rapporto con l'isola e con Caliban, “lo schiavo deforme” di cui si legge nell'elenco dei personaggi, trova forma il rapporto dell'Inghilterra cinquecentesca e secentesca con le nuove terre e soprattutto l'America, nonché quello (che è anche rapporto natura-arte) dell'uomo bianco con l'uomo “selvatico” (1984: xxxviii).

La prismaticità di Prospero, sebbene articolata in risposta alla complessità del periodo in cui Shakespeare scrisse il *romance*, sembra rimandare a quella del cantante inglese. In *Station to Station* Bowie appare, tra l'altro al pari di Prospero un vero e proprio mago, in grado di dirigere un complesso teatro sonoro. L'intenzione teatrale portò qui infatti Bowie a operare una sintesi di tutte le sue influenze musicali in un elogio dell'idea stessa di arte come processo, prendendo probabilmente spunto da un *play* di Shakespeare in cui la musica – si pensi anche soltanto alla figura di Ariel e alle sue *songs* – assume un ruolo centrale. Del rapporto tra Bowie e Prospero si è occupato uno dei più noti studiosi bowiani² Peter Doggett, il quale dopo aver sottolineato che in realtà nella *title-track* Bowie “misquotes” i versi originali del romance Shakespeariano (cantando “Such is the stuff from where dreams are woven”) afferma:

Prospero, like Bowie's Duke, is a master of magic, who can command the elements while 'lost in my [magic] circle'. And he can also cast a spell – throwing darts, perhaps – over lovers' eyes, as he does with his daughter Miranda and her paramour, Ferdinand, during the course of the play (2012: 243).

Altra influenza centrale nella costruzione della maschera del Duca Bianco risulta essere quella di Aleister Crowley alla cui raccolta di versi *White Stains* (1898) fa riferimento uno dei versi di 'Station to Station'. È lo stesso Doggett a notare come a cavallo tra anni Sessanta e Settanta: “it became deeply fashionable to be fascinated by Aleister Crowley, the so-called 'Beast' of British occultism: Crowley's long-suppressed manuscripts were published and rock stars competed to drop his name” (2012: 83); oltre a diventare uno degli iconici personaggi inclusi dai Beatles sulla copertina di *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), Crowley – che era al centro dell'interesse di Bowie per

l’occultismo – sarà evocato in un’altra composizione bowiana, ossia ‘Quicksand’ del 1971.

Sarà, come notano Bickerdike e Sparrowhawk (2015: 50), il desiderio di prendere le distanze rispetto alla condotta autodistruttiva, alla “‘everyday’ life of celebrity excess”, che aveva caratterizzato la sua permanenza in America e in particolare a Los Angeles a metà anni Settanta – a ridosso della pubblicazione di *Station to Station* – e soprattutto la lettura di Isherwood, con le sue affascinanti descrizioni della Berlino prebellica a spingere Bowie a trasferirvisi con l’amato amico Iggy Pop nel 1976 e a “riscrivere” la città nei suoi tre capolavori pensati con Tony Visconti e Brian Eno, vale a dire i già citati *Low*, “*Heroes*” e *Lodger*.

Nel più celebre dei romanzi di Isherwood l’autore ci regala in realtà l’istantanea – come è lo stesso narratore nell’incipit del romanzo a suggerire, definendosi “a camera with its shutter open” (1998: 1) – di una realtà sull’orlo di un precipizio, che sembra avere il sentore di un’imminente tragedia: si tratta degli ultimi attimi di una società tedesca che di lì a poco sarebbe stata distrutta dall’orrore della Seconda guerra mondiale e del totalitarismo. Gli attori di questa umanità disperata eserciteranno, proprio grazie al loro stile decadente, un enorme fascino sullo stesso Bowie: Frl. Schroeder, un’anziana e grottesca affittacamere; l’affascinante Sally Bowles che, frequentando ricchi uomini, spera di poter diventare un’attrice; Natalia Landauer, appartenente a una ricca famiglia ebrea, la Signora Nowak che cerca con grande fatica di sostenere la propria famiglia, salvandola dall’orrore della povertà. I vissuti grotteschi di questi personaggi lasciano scorgere in filigrana l’incubo della Storia, ossia: l’antisemitismo emergente, la crisi economica che metterà in ginocchio il paese e il regime militare hitleriano che dà presto prova di tutta la sua violenza e ferocia. Se è innegabile che il taglio *fotografico* della narrazione produca una certa dimensione

di distacco tra narratore e realtà narrata è anche vero che quella di Isherwood resta una prosa agile e coinvolgente, dal godimento immediato, attraverso cui è possibile letteralmente *abitare* la Berlino da lui descritta. La scrittura dell'autore inglese è nutrita dalla passione, che lo accompagnerà sin da piccolo, per le arti sceniche, teatro, cinema, opera e operetta. In questo senso come nota Faraone,

I personaggi di Isherwood sono sempre connotati da vitalità e dinamismo, da cui la definizione di "ritratto dinamico" spesso usata dalla critica per indicarne la mutabilità: è lo stesso lettore, afferma Isherwood in interviste e scritti autobiografici, a percepire questa trasformazione progressiva del personaggio nel corso del romanzo, perché ad ogni nuovo episodio il personaggio cambia un po' e mostra nuovi aspetti che lo fanno apparire in continuo movimento e in continua crescita (2015: 9).

Di qui la possibilità di ripensare l'Isherwood scrittore-fotografo in termini di autore capace di una scrittura filmica fatta di alternarsi di scene e di continui, affascinanti, spesso imprevedibili sviluppi. Del resto trasferitosi in America, lo scrittore inglese, inizierà a lavorare oltre che per il teatro anche come sceneggiatore hollywoodiano, continuando tuttavia a scrivere romanzi tra cui il celebre *A Single Man* (1964) dal quale sarà tratta una fortunatissima pellicola del 2009.

Bowie stesso come è noto lavorò molto in ambito cinematografico. Oltre al celebre *The Man Who Fell to Earth* del 1975 diretto da Nicolas Roeg, il cui protagonista è ritratto sulla copertina del primo dei dischi berlinesi, *Low* appunto, è opportuno qui ricordare due pellicole culto degli anni Ottanta che lo vedono come protagonista, ossia *Merry Christmas, Mr. Lawrence* diretto da Nagisa Mishima (1983) e *Absolute Beginners* diretto da Julien Temple (1986) e tratto dall'omonimo romanzo di

Colin MacInnes del 1959 la cui scrittura ricorda fortemente, per ricchezza documentaristica, quella dell’Isherwood berlinese.

Altro aspetto comune a Isherwood e Bowie fu l’interesse per le culture orientali; mentre il cantante, come si è detto, fu attratto da aspetti della cultura orientale in grado di definire un’idea di *self* come spazio dinamico e in divenire, il giovane scrittore trasferitosi in America si convertì alla religione Vedanta, elemento che gli offrì lo strumento per comprendere e mostrare le qualità spirituali e umane dei protagonisti dei suoi romanzi americani.

Durante il tour di *Station To Station*, a Los Angeles Bowie incontrò Isherwood, che tra l’altro aveva vissuto a Berlino dal 1928 e per gran parte degli anni Trenta, trasferendovisi sia come “atto di ribellione nei confronti della sua famiglia, sia per seguire l’esempio e il consiglio dell’amico poeta W.H. Auden e poter vivere la propria omosessualità fuori dal conformismo puritano del suo ambiente” (Faraone 2015: 9). Bowie gli sottopose una serie di domande sulla città tedesca e soprattutto sulla sua atmosfera di decadenza e libertà artistica, descritta con tanta cura nei romanzi. Isherwood gli spiegò che la Berlino degli anni Settanta non era più quella degli anni Trenta, che la città era molto cambiata, e che era per certi versi più noiosa: i racconti sono, in definitiva, soprattutto un lavoro di fantasia. Eppure nell’universo bowiano le illusioni diventano realtà o almeno il suo aspetto più interessante. Berlino³ del resto sembra essere il luogo o meglio, per dirla con de Certeau (2001), lo “spazio” ideale per le enunciazioni e invenzioni sonore di almeno due dei tre capolavori della trilogia, si trattava infatti di una città *fratturata*, come lo era del resto il Bowie di questo periodo. In questo senso, secondo Lagioia:

stabilirsi nella città che in poche manciate d’anni aveva visto il cabaret e Kurt Weil, gli espressionisti e i roghi dei libri, le camicie brune e i bombardamenti, l’erezione del muro e

l'esplosione delle controculture giovanili, significava allora (nel 1977) posizionarsi nel luogo più vicino e più distante dove immaginare un approdo per fare i conti col proprio disordine. È solo nella cuspide di un simile paradosso (vestire i panni di un terrestre sprofondato esistenzialmente negli abissi del proprio pianeta, in quel centro della terra vero e proprio che fu Berlino durante la Guerra Fredda) che David Bowie può parlare a nome delle nostre zone più nascoste e delicate (2012: 18).

In vero, la realtà fratturata, la logica divisiva e della disuguaglianza alla base della Guerra Fredda non viene superata con la caduta del muro; se quest'ultimo serviva a contenere le fughe, oggi, in diverse aree del pianeta, fili spinati impediscono gli ingressi a chi è costretto a lasciare il proprio paese.

In una recente intervista Charles S. Maier – autore di *Dissolution. The Crisis of Communism and the End of East Germany* (1999) nota come:

Il muro di Berlino separava Est e Ovest e fu costruito per impedire alla gente di evadere verso un regime politico più liberale, sebbene la differenza materiale tra le due Germanie fosse un ulteriore incentivo. Ma oggi i Muri tendono a separare il Nord dal Sud del mondo. Sono la risposta alla pressione creata dalle differenze economiche e ancora dai disordini civili e dalla violenza (Fiori 2019: 29).

Come osserva la stessa Janet Ward in *Post-War Berlin* i “borders” sono purtroppo un aspetto costitutivo del mondo moderno e postmoderno: “Border-making will continue in a post-Wall era because it is, quite simply, a psychological necessity” (Wall 2001: 18). Eppure la stessa Ward, in un bel saggio scritto con Silberman e Till, il cui oggetto d'indagine non è solo il Wall berlinese, ma i muri tutti della recente storia europea, nota come:

Walls, borders, and boundaries are far from fixed, static entities; barrier sites and barrier processes do not solely offer tales of domination and separation. They are much more than just histories of *surveiller et punir* (control and punish); rather, they offer narratives of Foucauldian “anti-discipline” as well as possibilities of identity formation. Walls, borders, and boundaries are dynamic spaces of inhabitation that exceed those of the nation-state; they offer possibilities of survival and adaptation and the hope of self-transformation (Silberman, Till, Ward 2012: 5).

Alla luce di queste osservazioni è possibile leggere la Berlino e soprattutto il Muro in Bowie come spazio non solo divisivo, ma anche e soprattutto permeabile; come dimensione da abitare, come spazio condiviso e dialogico a partire proprio dalla musica.

3. “Standing by the Wall”

Se, dunque, da un lato è possibile contenere, confinare corpi non è tuttavia sempre possibile confinare la capacità di scrittura e di ascolto di questi stessi *corpi*. La musica rappresenta in questo senso una strategia di resistenza alla *politica* dei muri e dei confini invalicabili. Il suono come dimostra il poeta dub Linton Kwesi Johnson di *Bass Culture* (1980) è capace, in quanto vibrazione, di attraversamento e decostruzione dell’idea stessa di muro. Del resto è possibile *dire* il conflitto e articolare uno spazio critico nei suoi confronti, proprio attraverso una musica pensata come scrittura conflittuale, fatta come in Johnson e soprattutto in Bowie, dell’esistenza simultanea di visioni, suoni e discorsi sempre diversi ed eccedenti. La musica diventa così “tattica” – per riprendere il de Certeau (2001: 15) citato da Ward *et al* nel loro saggio del 2012 – pratica di resistenza al muro in quanto “strategia” divisiva a cui fa ricorso l’ordine del discorso.

Il Muro di Berlino ha ispirato moltissimi musicisti come Lou Reed che con *Berlin* (1973) mette in scena un paesaggio sonoro coinvolgente e doloroso in cui si alternano narrazioni che indagano il complesso mondo della tossicodipendenza e la crudeltà che in un brano come 'The Kids' vede la polizia portare via i bambini alla madre e ovviamente gli stessi Pink Floyd nel cui celebre *The Wall* il muro diventa anche metafora della postmoderna impossibilità di comunicare; il disco pubblicato nel 1979 sarà eseguito – dopo la *prima* del *The Wall Tour* del 1980 – anche all'indomani della caduta, ossia il 10 settembre 1990. E tuttavia ci saranno degli storici concerti che contribuiranno in maniera forte a questa stessa caduta, come quello tenuto da Bob Dylan nella Berlino Est il 17 settembre 1987 dinanzi a un pubblico di 100.000 persone e quello storico di Bruce Springsteen del 19 luglio 1988 che segnò davvero un'epoca con un pubblico di ben 500.000 persone e la speranza a cui dava voce lo stesso cantante durante il live che grazie al rock'n'roll "un giorno tutte le barriere possano essere abbattute".

Ma veniamo agli album del Bowie berlinese, quella che molti definiscono trilogia berlinese è in realtà composta da tre narrazioni piuttosto diverse e in cui, tuttavia, si può parlare di una certa continuità in rapporto soprattutto ai primi due capitoli, ossia *Low* e "Heroes". Il primo dei due – pubblicato nel gennaio 1977 – è una sorta di colonna sonora di un paesaggio mentale desolato e desolante, in cui il dolore e l'alienazione del protagonista creano una complessa dimensione musicale nella quale si alternano linearità narrativa e sperimentazione, poesia e dissonanza, erotismo vocale e sonorità liquide dei sintetizzatori, suonati da Brian Eno (che qui farà uso delle sue celebri *oblique strategies*). Come nota Hugo Wilcken (2005) in uno dei più interessanti testi di analisi bowiana degli ultimi anni, dedicato nello specifico al primo degli album berlinesi, il senso di *Low* resta tutt'oggi molto complesso e tuttavia si può dire in sintesi

che ha parecchio a che fare con l’idea di con-fondere una sensibilità sperimentale, di matrice Europea e un canale comunicativo essenzialmente americano. E qui è possibile cogliere un rapporto molto stretto tra l’arte di Bowie e la pop art di Warhol. *Low* metteva in scena un senso di alienazione modernista e una commistione senza precedenti di ritmi R&B, elettronica e minimalismo. Del resto la Berlino amata da Bowie era anche il tempio dell’elettronica, dai Kraftwerk, al krautrock di gruppi come Faust, Can, Neu! e Tangerine Dream.

“*Heroes*” – che vedrà la luce nell’ottobre dello stesso anno – si pone ancora oggi come uno degli album più iconici del corpus musicale bowiano. Anche qui si registra la simultaneità e compresenza di pulsioni contrastanti e contraddittorie, ma in fin dei conti è ciò che succede quando si cerca di leggere a fondo di indagare con passione e intelligenza l’umano. La *title-track* stessa vive di questa perfetta sintesi tra semplicità e complessità, lirismo e spessore.

Come osserva il musicologo John Shepherd, i testi della *popular music* sono composti “non solo di suoni ma di questi insieme a parole, immagini e movimento” (2001: 81). In questo senso, analizzando la forma canzone non si possono prendere in considerazione i suoni senza le parole e viceversa. Tra l’altro più che dalle parole, l’ascoltatore è attratto dalle intonazioni di chi canta; allo stesso modo, nella musica strumentale saranno determinanti le intonazioni, gli accenti degli strumentisti, la loro grana sonora.

L’arrangiamento stesso di “*Heroes*” dice attraverso la sua stratificazione – nello specifico attraverso il *muro di suono*⁴, ossia le molteplici sovrapposizioni di chitarra incise da Robert Fripp – la molteplicità insita in Bowie. C’è poi l’aspetto legato ai numerosi brani strumentali presenti nei due album che aldilà delle geniali intuizioni e architetture sonore proposte da Eno e Bowie⁵ sembrano per certi versi *comporre* uno spazio sonoro

silenzioso e accogliente, in cui assumo centralità le pulsioni affettive degli ascoltatori. Interessante ricordare, con Trynka (2011: 276), che la stessa “Heroes” era nata come uno strumentale su cui poi Bowie decise in seguito di aggiungere un testo e una linea vocale.

A livello letterario “Heroes” mette in scena una complessa dialogica in cui la vicenda dei due giovani amanti “standing by the wall” interroga il vissuto bowiano. È lo stesso Trynka (2011) a rivelare come l’ispirazione per l’epica storia di amanti divisi dal muro arrivi in realtà all’improvviso, e per caso. Seduto in regia agli Hansa Studios, scorge dalla finestra una coppia che si abbraccia, forse si bacia, all’ombra del muro⁶.

In molti hanno visto nella song, come Buckley (2015: 64), “pop’s definitive statement of the potential triumph of the human spirit over adversity”; del resto i versi d’apertura (“I will be king / and you will be queen / We can beat them just for one day”) invitano a una lettura in tal senso, pur problematizzando sin dalle battute iniziali la reale portata di questa vittoria sulle avversità (Bowie canta “just for one day”, appunto). In realtà la prima persona della narrazione bowiana va pensata proprio in una dimensione collettiva, dove il “We can be heroes” definisce una dialogica più ampia di quella *com-posta* nei primi versi attraverso le voci singolari del protagonista e della persona amata. Lo stesso Bowie del resto affermò, dopo la pubblicazione del disco, che con il brano egli voleva raccontare “the heroism of the Turkish community living in the poorest quarters of West Berlin” (Doggett 2012: 283). Si tratta in sostanza di versi complessi, che *contengono* più di quanto sembrano apparentemente contenere; infatti, secondo Nicholas Pegg:

“Heroes” is by no means the feelgood anthem it is often been taken for. Like the album whose name it shares, the title is embraced by quotations marks to express what Bowie called “a dimension of irony” and despite its serenely

uplifting chord sequence and the delirious abandon of the vocal “Heroes” certainly has its dark side. There are hints at David’s ongoing marital traumas alongside other biographical confessions (2011: 101).

Nella canzone ci sono versi che sembrano rimandare in maniera decisa alla dimensione privata di Bowie: una relazione sull’orlo del baratro come quella dei protagonisti (il suo matrimonio con Angie), il non saper nuotare, né come un “dolphin” né in alcun modo e quel “you can be mean, and I’ll drink all the time” che come nota Pegg “is hardly the most promingly heroic sentiment” (Pegg 2011: 101). Secondo Pegg, “Heroes” è dunque considerata troppo spesso un inno di ottimismo, in realtà racconta un’illusione, un volersi aggrappare a una relazione che potrebbe durare, forse, “solo per un giorno”⁷. È interessante tuttavia notare come lo stesso Buckley, facendo riferimento alla sfera al tempo stesso pubblica e privata di Bowie metta in rapporto il brano (e l’album) al muro di Berlino:

The imagery of the Berlin Wall dominates “Heroes” [...]. The Wall wasn’t just a symbol of disconnection or even of tyranny or political division for Bowie. What the Wall represented was his past life as a rock icon. The Wall was the 1970s. The other side was a new, less addictive and less obsessional lifestyle for Bowie. When he sang “We can be heroes, just for one day” it was an acknowledgement that the future didn’t just belong to him anymore. It belonged to everyone (2005: 281).

Una tale ricchezza di interpretazioni ci invita a *de-finire* “Heroes” una canzone-soglia, un muro fatto di suono, che sembra al tempo stesso porsi come vero e proprio elogio dell’attraversamento. Se il brano celebra qualcosa è proprio il potere della musica di mettersi in viaggio, eccedendo non solo i confini berlinesi – quelli dello studio Hansa e quelli del Muro stesso – ma

del canone bowiano e della popular music in lingua inglese, (tra l'altro, Bowie ne registrerà una versione in tedesco e una in francese) per diventare scrittura, arte infintamente riproducibile e traducibile aldilà di confini e muri di ogni tipo.

Ritroviamo il brano nel celebre film *Christiane F. - Noi i ragazzi dello zoo di Berlino* del 1981 al cui interno è presente una lunga sequenza dedicata a un concerto di Bowie *dal vivo* in cui lui esegue 'Station to Station', canzone con cui, come si è visto, introduceva al mondo il Thin White Duke, proprio in quella che solo qualche anno prima era stata la *sua* Berlino. In breve, qui Bowie, inizialmente ispirato da Berlino, diventa vero e proprio "cantore" di questa città e così viene recepito dalla cultura giovanile berlinese protagonista della pellicola.

Un'attenzione particolare meritano nel discorso bowiano anche gli stessi video girati nel periodo berlinese; se come sostiene Chambers le canzoni di Bowie sono dei "miniature films" (1985: 132) i video di questo periodo oltre ad avere una finalità commerciale, erano in grado di sviluppare o ridefinire alcuni personaggi, ponendosi, con la loro enfasi sull'idea di processo, come commento per certi versi autobiografico. Se il video pensato da Stanley Dorfman per 'Be My Wife' del 1977 (tratto da *Low*) vede il cantante in solitudine mentre canta o meglio racconta con indosso una Fender Stratocaster rossa e con uno sguardo assente una storia di solitudine e disperazione legata al disastroso rapporto con Angie, il video di "Heroes", girato a distanza di pochi mesi, sembra mettere in scena un'altra persona, che sembra aver fiducia in sé, al punto di proiettare verso gli spettatori un'immagine positiva in grado di superare il senso di ansia e solitudine che caratterizzavano il precedente video. Si tratta nel complesso di video quasi in monocromo⁸, che fanno un uso molto discreto dei colori (creando così un contrasto molto forte con le apparizioni televisive del periodo *glam*) i colori, gli strati e le sfumature sembrano essere tutte nelle parole e nei suoni.

Lodger – il cui titolo rimanda tra l’altro al romanzo di Isherwood, che è in realtà anche la storia dei *lodgers* (Isherwood 1939; ed. 1998: 6) che alloggiano nella casa di Frl Schroeder – è considerato da Pegg (2011: 357) il disco che per certi versi anticipa la World Music di artisti quali Peter Gabriel e Paul Simon. Sebbene non inciso a Berlino ma in Svizzera, esso mette in scena un’idea di città, ispirata alla sua esperienza diretta, come spazio fatto di più culture, di angoli del mondo che confluiscono in una stessa geografia; in questo senso il brano ‘Yassasin’ si basa sulle sue impressioni sulla comunità turca che abitava nel quartiere berlinese in cui risiedeva Bowie. Del resto già nel lato B di “*Heroes*” l’artista si era preoccupato di mettere in scena la dimensione multiculturale della capitale tedesca con lo strumentale ‘Neuköln’ – dal nome di un quartiere della capitale tedesca in cui vi era un’alta concentrazione di turchi – qui Bowie fa ricorso a “plaintive squalls of saxophone, picking out evocative Middle Eastern figures against oppressive European blasts of bass and synthesiers” (Pegg 2011: 170). Altri brani del lato B di “*Heroes*”, scritti da Bowie nella sua Berlino, sembrano rimandare ad un altrove che nello strumentale ‘Moss Garden’ coincide con il suo amato Giappone – evocato mediante l’utilizzo del Koto, uno strumento a corde giapponese simile alla chitarra – mentre in ‘The Secret Life of Arabia’ definisce uno spazio immaginario in cui, secondo Pegg, Bowie mette letteralmente in scena un personaggio filmico che rimanda alla performance di Rodolfo Valentino in *Lo Sceicco*.

Bowie tornerà a narrare musicalmente Berlino con un brano del 2013 intitolato ‘Where are We Now?’ Nel video del singolo, tratto dall’album *The Next Day*, diretto da Tony Oursler – comparso senza preavviso su *You Tube* la mattina dell’8 gennaio 2013, segnando il ritorno di Bowie dopo anni di assenza – il volto del cantante e quello dell’artista Jacqueline Humphreys sono proiettati su un doppio ovale montato sulla sagoma di

un pupazzetto, mentre immagini in movimento della Berlino di fine anni Settanta, tanto amata dal cantante, scorrono sullo sfondo e il testo del brano cita nomi e luoghi legati a quel passato. Si tratta di un affascinante gioco di sguardi e immagini in cui la vita – in quanto ricordo e desiderio – diventa scrittura sonora unica e irripetibile.

Per concludere, è interessante notare come un dato che sembra accomunare i *più berlinesi* degli album della trilogia, ossia *Low* e *"Heroes"*, sia proprio la concezione di ciascun lavoro con due *sides* o facciate ben distinte; ossia, un lato A in cui si avverte una maggiore presenza di arrangiamenti derivati da rock, funk e soul e un lato B che lascia spazio a tappeti sonori e momenti più meditativi che sembrano porsi come porte d'accesso a mondi altri, alle complesse geografie umane di cui si è detto. Se Bowie è l'autore della sintesi simultanea di opposti – maschile/femminile, avanguardia/successo di massa, vita/morte – l'album stesso diventa in questo senso metafora del muro stesso, di due mondi, di due modalità di vedere e pensare il mondo che esso sembra apparentemente dividere e che tuttavia non è possibile non mettere in rapporto. In breve, Bowie non fa che invitarci ad abitare la soglia come spazio di accoglienza e decentramento, in cui mettere sempre e comunque *in gioco* la nostra identità.

NOTE

¹ Lo stesso Isherwood, di cui si parlerà più avanti, definirà nelle note introduttive al suo celebre romanzo del 1935 di cui si parlerà più avanti il protagonista di *Goodbye to Berlin* "a convenient ventriloquist dummy".

² Sul rapporto tra Bowie e Shakespeare si è soffermato lo stesso Critchley che ha messo in rapporto il Major Tom di 'Space Oddity' (1969) con il personaggio di Amleto. Come nota Critchley, Major Tom una volta giunto nello

spazio diventa “*media commodity*” – si pensi al verso “*the papers want to know whose shirts you wear*” – al posto di essere entusiasta per aver varcato il limite terrestre viene dominato da un senso di malinconia che lo porta all’inazione (“*I’m feeling very still / And I think my spaceship knows which way to go*”) e come scrive Critchley fa della sua missione spaziale un tentativo perfettamente riuscito di suicidio. Se è vero che Major Tom sembra rimandare all’*Amleto*, nella *song* viene tuttavia meno la dimensione divina così rilevante nel dramma shakespeariano. Bowie mise inoltre in scena la *persona* di Amleto durante il *David Live* tour del 1974 cantando ‘Cracked Actor’ con in mano un teschio che richiamava quello di Yorick nel play shakespeariano.

³ Fondamentale risulta tra l’altro l’interesse dell’artista per un grande autore tedesco quale Bertolt Brecht – il cui modello di recitazione influenzò profondamente Bowie – magistrale del resto fu l’interpretazione di Bowie in *Baal* dello stesso Brecht, che dopo essere andata in scena nel 1982 fu poi trasmesso dalla BBC.

⁴ Il concetto di muro di suono è spesso associato nell’ambito della *popular music* alla figura di Phil Spector. Tuttavia se in quest’ultimo l’idea di muro definisce una strategia di spettacolarizzazione nell’ambito della produzione (ottenuta in studio di registrazione) in Bowie implica un’idea di immersione in una pluralità di voci in grado attraverso la loro complessità e a tratti di-vergenza, di problematizzare il fenomeno stesso dell’ascolto invitando il fruitore a pensare il suono come eccedenza e spostamento continuo.

⁵ Questi dischi saranno inoltre fondamentali per la nascita di un’esperienza centrale in ambito anglofono quale fu la *new wave* che – con band come Joy Division, il cui nome originario era ‘Warszawa’, titolo del primo brano contenuto nel lato B di *Low* e The Smiths, nella cui ‘Ask’ si fa esplicito riferimento alla bomba atomica – riuscirà a dire bene un sentire comune e un complesso disagio proprio in rapporto alla Guerra Fredda.

⁶ Si tratta, come si scoprirà solo recentemente, del produttore Tony Visconti e Antonia Maass, cantante conosciuta in un locale di Berlino e diventata la corista della band (Trynka 2011).

⁷ È di questo avviso anche lo stesso Critchley che afferma “*it’s a song of desperate yearning in the full knowledge that joy is fleeting and that we’re nothing*” (2016: 115).

⁸ Alcuni dei video di questo periodo appaiono tuttavia come dei veri e propri esercizi intertestuali in grado molto spesso di eccedere la musica per muoversi in direzione della letteratura, come nel video di ‘Look Back in Anger’ (1979) tratto da *Lodger* con i suoi riferimenti a *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Auslander, Philip (2006), *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Bachtin, Michail (2003), *Linguaggio e scrittura*, Roma, Meltemi.
- Buckley, David (2005), *Strange Fascination: David Bowie, the Definitive Story*, London, Virgin Books.
- Buckley, David (2015), *David Bowie. The Music and the Changes*, London, Omnibus Press.
- Chambers, Iain (1985), *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*, London, Macmillan.
- Critchley, Simon (2016), *On Bowie*, London, Serpent's Tail.
- de Certeau, Michel (1980), *L'invention du quotidien*, trad. it. a cura di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- Doggett, Peter (2012), *The Man Who Sold the World. David Bowie and the 1970s*, London, Vintage.
- Eliot, Thomas Stearns (1932), "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays*, London, Faber & Faber: 13-20.
- Faraone, Mario (2015), "Christopher Isherwood", *Pulp Libri*, 95: 5-13.
- Fiori, Simonetta (2019), "Ma viviamo una stagione di nuovi muri. Intervista allo storico Charles S. Maier", *Robinson*, 152: 29.
- Isherwood, Christopher (1939), *Goodbye to Berlin*, London, Vintage, 1998.
- Lagioia, Nicola (2012), "Intro", *L'Ultimo dei Marziani*, ed. Leo Mansueti, Bari, Caratteri Mobili: 17-18.
- Lombardo, Agostino (1984), "Prefazione", William Shakespeare, *La Tempesta*, Milano, Garzanti: xxxvii-l.
- Maier, Charles (1999), *Dissolution. The Crisis of Communism and the End of East Germany*, Princeton, Princeton University Press.
- MacInnes, Colin (2005), *The London Novels*, London, Allison and Bussy.
- Martino, Pierpaolo (2016), *La filosofia di David Bowie. Wilde, Kemp e la musica come teatro*, Milano, Mimesis.

- O'Connell, John (2019), *Bowie's Bookshelf: The Hundred Books that Changed David Bowie's Life*, New York, Gallery Books.
- Otter Bickerdicke, Jennifer; Sparrowhawk, John Charles (2015), "Desperately Seeking Bowie: How Bowie Tourism Transcends the Sacred", *Enchanting David Bowie. Space, Time, Body, Memory*, eds. Toija Cinque, Christopher Moore, Sean Redmond, London, Bloomsbury: 49-60.
- Pegg, Nicholas (2011), *The Complete David Bowie*, London, Titan Books.
- Shepherd, John (2001), "Dal testo al genere: musica, comunicazione e società", *Sound Tracks. Tracce, convergenze e scenari degli studi musicali*, ed. Francesco D'Amato, Roma, Meltemi: 65-87.
- Silberman, Mark; Till, Karen E.; Ward, Janet (2012), "Walls, Borders, Boundaries", *Walls, Borders, Boundaries. Spatial and Cultural Practices in Europe*, eds. Mark Silberman, Karen E. Till, Janet Ward, New York, Bergahan: 1-22.
- Trynka, Paul (2011), *Starman. David Bowie. The Definitive Biography*, London, Sphere.
- Waldrep, Shelton (2004), *The Aesthetics of Self-Invention. Oscar Wilde to David Bowie*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Ward, Janet (2011), *Post Wall Berlin. Borders, Space and Identity*, London, Palgrave.
- Wilcken, Hugo (2005), *Low*, London, Bloomsbury.

DISCOGRAFIA

- Bowie, David (1976), *Station to Station*, RCA.
- Bowie, David (1977), *Low*, RCA.
- Bowie, David (1977), *Heroes*, RCA.
- Bowie, David (1979), *Lodger*, RCA.
- Bowie, David (2013), *The Next Day*, Columbia.
- Johnson, Linton Kwesi (1980), *Bass Culture*, Island.

DAVID MATTEINI

*Il Werther di Ulrich Plenzdorf.
La DDR tra tradizione e innovazione*

Il romanzo di Ulrich Plenzdorf *Die neuen Leiden des jungen W.* (*I nuovi dolori del giovane W.*) appare nella sua prima versione in prosa nel 1973 su *Sinn und Form*, uno dei più diffusi periodici letterari della Repubblica Democratica Tedesca. Analogamente alla maggior parte degli scritti pubblicati in territorio orientale, anche il materiale della rivista era tenuto sotto lo stretto controllo degli uffici censori della *Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel* (l'Ente centrale per l'editoria e il commercio librario) e dello *Schriftstellerverband* (l'Unione degli scrittori), istituzioni che, alle strette dipendenze del Ministero della Cultura, erano chiamate a rivestire un determinante ruolo di mediatrici tra gli interessi professionali della categoria degli scrittori e l'orientamento del partito egemone della SED (cfr. Darnton 2014). In pratica, scopo di questi organi paragonati era quello di preservare e garantire la validità di quell'inscindibile binomio cultura-politica che costituiva uno dei cardini fondativi dell'etica tedesco-orientale. Fondata nel 1949 dal poeta Johannes Robert Becher allo scopo di far conoscere alla comunità internazionale

la voce degli scrittori emergenti del neonato stato socialista, *Sinn und Form* si rivela, insomma, uno specchio fedele delle differenti stagioni culturali che hanno caratterizzato la turbolenta storia della DDR. Così come gli altri *medium* artistici di regime, infatti, anche il periodico è andato ad assumere specifiche fisionomie a seconda del clima politico che, di volta in volta, si respirava nel paese, disvelando, in questo modo, anche le varie declinazioni assunte dalla letteratura della DDR nel corso dei suoi quarant'anni di vita (cfr. Charini, Secci 1987; Versari 1996; Gallo 1998, 2003). Al fine di condurre un'approfondita indagine sulla storia letteraria della Germania dell'Est, non si può dunque prescindere dall'esame parallelo dei suoi organi costituenti e delle correnti istituzionali che l'hanno condizionata nel tempo, e, altro fatto essenziale, della multiforme ricezione delle opere dei suoi protagonisti. Per comprendere meglio un campo letterario e sociale, quello della DDR, troppo spesso relegato nel riduttivo quadro del marxismo-leninismo e delle "conquiste dello Stato socialista", è perciò indispensabile osservare la produzione culturale dello Stato socialista tedesco esattamente nell'ottica ricettiva in cui essa è stata interpretata e discussa.

I nuovi dolori del giovane W. cela nel suo messaggio di fondo e nell'ambiguità che ha caratterizzato la sua ricezione importanti deviazioni valoriali rispetto a quella linea ufficiale e partitica che voleva attribuire all'arte e alla cultura socialiste il compito di favorire la realizzazione dell'utopia antropologica, politica ed economica della cosiddetta *socialist Heimat* (cfr. Palmowski 2004). L'opera di Plenzdorf è infatti paradigmatica di certe tendenze, potremmo dire, eterodosse che contraddistinsero il tessuto sociale della Repubblica Democratica nel periodo a cavallo degli anni Sessanta e Settanta (cfr. Mählert 2009). Segnata da un clima di relativa distensione tra i due blocchi antagonisti, la vita culturale dell'epoca venne difatti investita da una concitata controversia intorno alla posizione che gli intellettuali e gli

artisti dovevano ora assumere di fronte a una società sempre più desiderosa di affidarsi a un nuovo modello di socialismo che si potesse emancipare, una volta per tutte, dalle pasture di quello stalinismo di stampo sovietico ancora molto presente nei programmi governativi tedeschi. In questo senso, più che nelle qualità prettamente narratologiche, crediamo che l'interesse del romanzo di Plenzdorf risieda, piuttosto, proprio nei suoi impliciti appelli riformistici che gli permisero di riscuotere un tanto immediato quanto inaspettato successo di pubblico dentro e fuori i confini tedesco-orientali, un successo che, tuttavia, si è manifestato in maniera assai eterogenea. Anche grazie ai suoi numerosi adattamenti teatrali e poi cinematografici, *I nuovi dolori del giovane W.* ha infatti comportato esiti extra-diegetici che, a seconda dell'area di influenza da cui proveniva il suo pubblico, hanno spesso superato di gran lunga le intenzioni originarie dell'autore. È un paradosso, questo, di assoluta importanza e che cercheremo di sbrogliare andando a sondare il contesto in cui il romanzo è stato concepito. Prima di entrare nell'analisi del testo e nella definizione di queste problematiche, ci sembra dunque utile offrire un breve quadro d'insieme della situazione culturale e letteraria della Repubblica Democratica di quegli anni.

Il XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica tenutosi a Mosca nel febbraio del 1956 ha rappresentato un momento di rottura nella storia culturale della Repubblica Democratica e del blocco comunista in generale. Nel suo intervento di insediamento, il neoletto Primo segretario del partito Nikita Chruščëv, succeduto a Stalin dopo la morte avvenuta nel 1953, denunciò infatti quel "culto della personalità" che il suo predecessore aveva imposto all'Unione Sovietica come inscalfibile dogma da rispettare e onorare. Le veementi dichiarazioni del nuovo Segretario inaugurarono, di fatto, un lento e graduale processo di destalinizzazione in tutti i territori

comunisti, portando a un conseguente clima di relativo disgelo culturale tra le due sfere di influenza mondiale. Anche nei territori tedeschi fu ben presto evidente come i progetti da avviare per la formazione di una nuova cultura socialista dovessero necessariamente passare da un profondo riesame della manichea scolastica ždanovista che, già da qualche decennio, veniva forzatamente prescritta dalle istituzioni culturali del regime del segretario della SED Walter Ulbricht a tutti gli ambiti della produzione artistica. Larga parte degli intellettuali tedeschi degli anni Sessanta vide finalmente prospettarsi la concreta possibilità di debellare dai propri orizzonti poetici e professionali i residui dei feticci ideologici propri all'estetica stalinista – di cui gli “eroi del lavoro” avevano rappresentato i “tipi” romanzeschi per eccellenza (cfr. Lukács 1948) –, e, allo stesso tempo, l'ingerenza della severa burocrazia statale all'interno del loro operato. Si auspicava, insomma, la costruzione di una nuova declinazione del socialismo statale, un *Aufbau des Sozialismus* da intendere adesso in maniera dialettica e non più servile ai diktat del partito centrale, aperto, cioè, a quelle posizioni riformiste che già Bertolt Brecht e molti altri uomini di lettere instauratisi volontariamente nella DDR dopo la seconda guerra mondiale avevano rielaborato nei loro scritti critici seguendo il modello maoista del cosiddetto “principio di contraddizione interna” (Tse-Tung 1937). Scrittori quali Franz Fühmann, Heinz Kahlau, Wolf Biermann, Christa Wolf e, seppur assai più moderatamente, persino la madrina della cultura tedesca-orientale Anna Seghers, si impegnarono così a decostruire l'immagine del socialismo che Ulbricht aveva impresso al profilo politico-culturale della DDR, un socialismo, il suo, che sembrava assumere, proclamo dopo proclamo, i contorni evanescenti di un'autoreferenziale utopia messianica.

Inaugurata in Germania dell'Est dal nuovo Segretario generale della SED Erich Honecker solo nel 1971, questa nuova fase di apertura liberale contribuì al sorgere di correnti artistiche e

letterarie che si dissociarono molto velocemente dalle rigidità dell'inflexibile estetica stalinista. Questa sorta di via libera accordato dal governo centrale portò così a una viva proliferazione di nuove forme e accezioni artistiche che, solo qualche anno prima, durante il teso clima di Guerra Fredda, sarebbero state tacciate di formalismo borghese e perciò censurate. Ecco dunque che le opere di questa cosiddetta "seconda generazione" (cfr. Brandes 1983) iniziarono a trattare temi che riguardavano più specificatamente il rapporto tra la dimensione intima e soggettiva degli individui e le possibilità di una ricostruzione collettiva e su nuove basi dell'utopia comunista. Al posto dell'adozione del più ortodosso realismo socialista-materialista e dell'esaltazione apodittica dell'esemplare eroismo operaio, questa generazione di artisti e scrittori tende ora a prediligere la sfera più psicologica e lirica dei suoi soggetti. Ciò che, in definitiva, si iniziò a reclamare attraverso le loro opere, era il diritto concesso agli uomini di essere felici nell'immediato presente, e non più in quell'edenico futuro ipotetico prospettato dall'ecclesia del socialismo reale. Diventò necessario gettare uno sguardo – questa volta criticamente realistico – su un mondo colmo di contraddizioni che, nel generale clima dell'euforia propagandistica della SED ulbrichtiana, erano rimaste sino a quel momento silenziosamente irrisolte. Era possibile, si domandavano adesso gli intellettuali, in una società oscillante tra ortodossia e pragmatismo, velata denuncia e collusione segreta con il potere, il raggiungimento di una felicità tutta privata e individuale? Il riscatto dell'Io divenne il tema centrale delle opere della nuova generazione di letterati quali, solo per citare alcuni tra gli esponenti maggiori, Heiner Müller, Christa Wolf, Uwe Johnson, Hermann Kant, e, non per ultimo, Ulrich Plenzdorf (cfr. Jäger 1984).

I nuovi dolori del giovane W. si inserisce in questa nuova corrente popolata da figure dal profilo fortemente libertario, anarcoide e massimalista (cfr. Forte 1987), figure che, per la loro

incapacità di sviluppare a pieno le proprie facoltà espressive e progettuali all'interno di un coercitivo sistema statale, lo scrittore Volker Braun avrebbe poi raggruppato sotto la calzante categoria del *gebremstes Leben*, letteralmente della "vita frenata" (Braun 1987). Anime divise, dunque, fisicamente e ideologicamente, tra gli spazi della ragione di Stato e la ragione individuale, tra quel dialettico "principio speranza" elaborato da Ernst Bloch nella sua celebre opera (1954–59) e istanze individualistiche e talvolta persino anti-sociali. Ai fini di una corretta interpretazione di questa tipologia di letteratura "della divisione", è però necessario sottolineare sin da subito che sarebbe totalmente fuorviante pensare che Plenzdorf, così come i suoi colleghi orientali, fossero mossi da intenti sovversivi nei confronti dello stato socialista. Sebbene i protagonisti di queste opere, infatti, possano sembrare – e anzi il più delle volte sono – veri e propri *outsider* e potenziali rivoluzionari (o contro-rivoluzionari, a seconda delle prospettive), il messaggio celato tra le righe di questa folta letteratura è molto più profondo di quanto possa sembrare a chi, come spesso è successo, voglia trovare in essa volontà puramente eversive. L'importanza critica de *I nuovi dolori del giovane W.* deriva soprattutto dall'ambiguità ricettiva che lo ha caratterizzato, ambiguità che mostra e al tempo stesso problematizza le idiosincrasie culturali intercorse tra l'Occidente capitalista e l'Oriente comunista dell'epoca. Se a Ovest, infatti, il romanzo è stato apprezzato come una feroce critica *tout court* al deprimente stile di vita imposto dal regime della Repubblica Democratica, nei territori dell'Est l'autentico messaggio dell'opera è stato colto come un più articolato discorso attorno alle effettive possibilità di riformare i modelli economici, sociali e pedagogici del socialismo della Germania dell'Est, sistema politico che, seppur di gran lunga preferibile al capitalismo occidentale, era avvertito da molti come antiquato, ormai inadatto allo sviluppo delle qualità dell'individuo davanti

a un mondo sempre più dinamico e culturalmente permeabile. In questa sede vorremo investigare i due motivi principali attorno ai quali si è sviluppato questo acceso dibattito – dibattito, appunto, al tempo stesso interno ed esterno alla DDR. Si tratta di due elementi assolutamente correlati tra loro: da un punto di vista intertestuale, sarà interessante andare a vedere le motivazioni e le dinamiche che hanno spinto Plenzdorf a servirsi di una delle opere più rappresentative della tradizione tedesca, vale a dire i *Dolori del giovane Werther* del 1774; da un punto di vista diegetico ed extra-diegetico, invece, cercheremo di comprendere il reale grado della supposta valenza critica che l'autore ha voluto attribuire ai comportamenti del giovane e ribelle protagonista Edgar Wibeau. Le istanze avanzate da Wibeau, ci domandiamo, coincidono con quelle del suo autore? Se, attraverso il suo personaggio, Ulrich Plenzdorf ha voluto mettere in scena la crisi antropologica della nuova generazione orientale cresciuta a cavallo degli anni Sessanta e Settanta, ciò che crediamo realmente originale sono soprattutto le modalità con cui egli si è servito del testo di Goethe per dare voce ai sentimenti del protagonista e, al contempo, riflettere sulla sua condizione. È un aspetto, centrale, che percorre l'intera vicenda.

La trama del romanzo è piuttosto lineare e si sviluppa attraverso l'alternanza di tre distinti piani narrativi: i lunghi monologhi nei quali Wibeau, da defunto, racconta la propria storia pregressa, le testimonianze raccolte dal padre dopo la morte del figlio in forma di intervista, e, naturalmente, le citazioni tratte da Goethe che il giovane, ancora in vita, utilizza nei più svariati contesti. Abbandonato dal padre in tenera età, sin dall'inizio del romanzo sappiamo che Edgar muore a diciassette anni a causa di un errore di progettazione di un innovativo nebulizzatore di colore (il *nebelloses Farbspritzgerät*) che, a detta sua, avrebbe rappresentato per il mondo intero una scoperta rivoluzionaria. Edgar cresce in una piccola città

di finzione della Repubblica Democratica Tedesca, Mittenberg. Studente modello presso la scuola di formazione professionale in cui lavora la madre, verso i 16 anni sboccherà in lui il seme dell'irrequietezza adolescenziale. Dopo un violento litigio con il capomastro Flemming, Wibeau decide, insieme al suo amico Willi, di fuggire in segreto dall'opprimente paese di provincia e andare a vivere nella certo più vivace – questo è quello che crede – Berlino Est. Mentre il compagno, molto più pragmatico e realista (ricorda, anche dal nome, il Wilhelm goethiano), ritornerà dopo appena qualche giorno a Mittenberg, Wibeau decide di rimanere nella capitale, dove troverà alloggio in un capanno da giardino abbandonato nei pressi di un asilo nido del quartiere di Lichtenberg. È proprio in quell'asilo che Edgar incontrerà la maestra Charlie, ventenne di cui ben presto si innamora. Secondo il tradizionale schema del Werther, anche qui ci troviamo davanti a un amore non corrisposto e sofferto che spingerà il nostro a esibire una "sensibilità" (la *Empfindsamkeit* del secondo Settecento tedesco) che, vedremo fra poco, assumerà tuttavia contorni piuttosto diversi rispetto a quelli del suo modello di riferimento. Così come Lotte, Charlie è sposata con un uomo, Dieter, prototipo del rigido e integerrimo lavoratore socialista, che, già dal loro primo incontro, Edgar ovviamente non sopporta. Gli unici contatti liberi e sinceri che il giovane intrattiene nel corso della sua permanenza a Berlino sono quelli con l'amico Willi, a cui invia regolarmente dei nastri da lui registrati nei quali descrive le sue avventure berlinesi inframezzate da citazioni tratte, appunto, dal *Werther*. Ma, il giovane, come entra a conoscenza del capolavoro di Goethe? Non certo per l'educazione a lui impartita nella scuola di professionalizzazione del paese d'origine. Wibeau, infatti, trova il libro, nella sua edizione economica Reclam, abbandonato per caso in un lurido bagno pubblico, dapprima servendosi delle prime pagine addirittura come carta igienica. Dopo averne letto qualche estratto, seppur con un'iniziale reticenza dovuta alla ovvia distanza

linguistica, ne rimane letteralmente folgorato. La lettura del libro, infatti, sembra fornire a Wibeau le chiavi psicologiche e linguistiche necessarie al dispiegamento del suo intimo e all'espressione della propria irriverente rabbia di fronte alla sempre più dura realtà del quotidiano e dell'alienante professione da imbianchino che svolge a Berlino Est. Verso la fine del romanzo, la delusione conseguente alla bocciatura di un colloquio di ammissione a una scuola d'arte berlinese spingerà l'artista dilettante Edgar a considerarsi così un genio incompreso al pari di come faceva Werther. Per impressionare i suoi colleghi Addi e Zaremba, Wibeau cercherà allora di riscattare il suo *status* individuale con la costruzione per conto proprio del miracoloso apparecchio colorante, tentativo che fallisce portando alla morte tragicomica del giovane, fulminato dalla corrente elettrica a causa di un banale e prevedibilissimo errore di calcolo.

La vita di Wibeau è, in sostanza, una vita costellata di fallimenti, fallimenti che, sembra però suggerire Plenzdorf, non sarebbero da imputare unicamente all'indole, si direbbe, "sturmeriana" del protagonista, bensì anche e soprattutto a quella profonda crisi ontologico-comunicativa che investì le nuove generazioni cresciute nella DDR dopo la costruzione del Muro e che, appunto, la letteratura orientale di quell'epoca ha cercato di approfondire e a suo modo di fronteggiare: l'incapacità, da parte del nostro anti-eroe, di dar voce alle proprie istanze all'interno di un sistema sociale dove i codici valoriali e linguistici non rispondevano più alle nuove esigenze dei giovani nati dopo la guerra mondiale, sfocia, come naturale conseguenza, nel campo della ribellione individualistica. Se, infatti, le continue pretese di *engagement* pubblico avanzate dai media governativi potevano certo essere accolte positivamente da una generazione, quella passata, che, dopo aver esperito sulla propria pelle i traumi della guerra, aveva adottato l'antifascismo come sistema morale e politico di riferimento, alla gioventù della DDR i proclami della SED suonavano, in qualche modo, come

anacronistici. Si trattava di un clima di diffusa insofferenza già avvertito da molti intellettuali dell'epoca. In un'intervista di fine anni Settanta rilasciata per *Der Spiegel*, Heiner Müller avrà a dire che:

Die Generation der heute Dreißigjährigen in der DDR hat den Sozialismus nicht als Hoffnung auf das Andere erfahren, sondern als deformierte Realität. Nicht das Drama des Zweiten Weltkrieg, sondern die Farce der Stellvertreterkriege (gegen Jazz und Lyrik, Haare und Bärte, Jeans und Beat, ... Nicht die wirklichen Klassenkämpfe, sondern ihr Pathos, durch die Zwänge der Leistungsgesellschaft zunehmend ausgehöhlt (Müller 1977: 215)¹.

L'analisi del libro di Plenzdorf condotta da uno dei maggiori critici della letteratura della DDR, Mauro Ponzi, ci può fornire le chiavi per individuare le criticità narrative che esprimono questo cortocircuito. Secondo Ponzi, il nucleo centrale da cui sorgono le tematiche politiche e generazionali dei *Nuovi dolori del giovane W.* risiederebbe, appunto, nella radicale messa in questione dei codici propriamente linguistici adottati dal regime socialista di quegli anni al fine di educare i cittadini dello stato tedesco. Appare naturale come Wibeau, ben prima che a Goethe, si affidi allora alle scintillanti promesse offerte da quei *media* occidentali che, già negli anni Sessanta, iniziarono a filtrare, pur se clandestinamente, anche all'interno della Repubblica Democratica. La portata simbolica della pubblicità, delle pellicole e delle canzoni occidentali contribuì, di fatto, a trasmettere valori fino ad allora inimmaginabili, valori grazie ai quali "la sfera intima, l'immaginario collettivo e i desideri dei cittadini della Repubblica Democratica Tedesca si sono popolati di forme quali la libertà individuale, la voglia di viaggiare, il benessere materiale, la musica rock" (Ponzi 1991: 48-49). Si trattava di forme di intrattenimento che finirono per tracciare un reale campo di protesta, un atteggiamento contestatario che

il regime, nei suoi ciechi e sterili tentativi propagandistici di re-integrazione, non tardò a condannare come “asociale”.

Ogni pagina dei *Nuovi dolori del giovane W.* è in effetti traversata dal confronto, talvolta diretto, talvolta implicito, fra questi due modelli comportamentali, quello socialista e quello capitalista-consumistico. In questo continuo scontro, nell’animo di Edgar trionfa ovviamente la *way of life* occidentale, in quanto ai suoi occhi si impone come l’unica possibile alternativa di far fronte all’assurda precarietà del vissuto quotidiano. Ecco dunque che lo *slang* americano, la reticenza nel volersi tagliare “il capellone”, il continuo desiderio di reiterare le proprie esperienze dissociative – come quella vissuta una sera in un club berlinese, della quale, dirà, soddisfatto, “ich war echt high”² (1973: 59) –, diventano gli elementi essenziali di una mentalità e di uno *status* socio-culturale figlio di quella diversificazione di modelli che il palinsesto occidentale offriva ogni giorno ai suoi spettatori. È certo impossibile riportare tutti i casi presenti nel racconto. È però opportuno citare almeno un passaggio in particolare che, crediamo, oltre a manifestare chiaramente simile condotta, si fa al tempo stesso manifesto di questo profondo disagio generazionale. Si tratta della celebra apologia dei *blue-jeans*, per Wibeau, simbolo materiale per eccellenza dell’esaltazione delle libertà giovanili:

Natürlich Jeans! Oder kann sich einer ein Leben ohne Jeans vorstellen? Jeans sind die edelsten Hosen der Welt. Dafür verzichte ich doch auf die ganzen synthetischen Lappen aus der Jumo, die ewig tiffig aussehen. [...] Ich meine, Jeans sind eine Einstellung und keine Hosen. Ich hab überhaupt manchmal gedacht, man dürfte nicht älter werden als siebzehn – achtzehn. Danach fängt es mit dem Beruf an oder mit irgendeinem Studium oder mit der Armee, und dann ist mit keinem mehr zu reden. [...] Vielleicht versteht mich keiner (1973: 26-27)³.

L'ultima frase ci pare indicativa dell'inconciliabile contraddizione dei due codici socio-comunicativi che segnò l'*ethos* della Repubblica Democratica a partire dagli anni Sessanta. Questo stato di sostanziale inattività e mutismo derivato dalla ricerca confusa di appagamento materiale da parte di Edgar è registrato dalla penna sismografica di Plenzdorf come il simbolo della condizione di ansia e eterna insoddisfazione delle nuove generazioni della DDR, sospese tra sogno libertario e realtà lavorativa, illusioni messianiche e deprimente quotidiano, desiderio e necessità. Molte volte, durante il corso della narrazione, Wibeau si ritrova davanti a situazioni cruciali dalle quali uscirà tuttavia sconfitto, tradito dalla sua afonia ontologica. Così, di fronte all'amata Charlie, il giovane non saprà mai comunicarle il proprio affetto, annichilito dagli opprimenti codici etici e sociali: "Außerdem sagte ich ihr die ganze Zeit, daß sie mir ungeheuer was sein konnte. Ich meine, ich sagte es ihr nichts wörtlich. Ich sagte eigentlich überhaupt nichts"⁴ (1973: 53). Dopo l'ennesima delusione amorosa e professionale, Edgar dirà, rassegnato: "Ich wußte nicht, was ich machen sollte. Ich wußte *einfach* nicht, was ich machen sollte"⁵ (1973: 137).

È in questo disperato bisogno di comprensione e di fallita eudemonia che si svelano così le ragioni per le quali Edgar affida le sue sensazioni più profonde alle parole del Werther di Goethe. Come già detto, attraverso le citazioni, infatti, Wibeau cerca di dar voce a ciò che non è in grado di dire in un mondo in cui l'individuo è considerato, nella sua pura singolarità, uno zero assoluto. Impossibilitato ad allinearsi agli stili di vita della generazione precedente e all'"autorità linguistica" del regime della DDR (Brown 1989), Edgar preferisce affiancarsi allora a un personaggio del XVIII secolo, quasi creando situazioni *ad hoc* che gli permettano di rivendicare la propria inespressa individualità per mezzo di un linguaggio arcaico e altisonante.

Ora, se l'appropriazione diegetica ed esistenziale della vicenda del Werther da parte del narratore-protagonista Wibeau

parrebbe certo riallacciarsi all'interpretazione romantica e progressiva che è stata data dell'opera goethiana – per la quale l'inquieto giovane simboleggiava la tragica ed eroica sconfitta dell'emergente soggettivismo borghese di fronte alle convenzioni del mondo aristocratico di Antico Regime – la lettura extra-diegetica che ne dà Plenzdorf, al contrario, differisce in maniera alquanto significativa rispetto a quella adottata dal suo personaggio. Si tratta di un aspetto, questo, che, come fu, tra l'altro, nel caso di Goethe, è stato fonte di molti fraintendimenti da parte del pubblico dell'epoca, il quale si è trovato spesso a sovrainterpretare le reali intenzioni dell'autore sovrapponendole a quelle decisamente più narcisistiche di Wibeau. Se, come hanno dimostrato i pochi studi esistenti sulla ricezione dell'opera in America e in Europa (cfr. Lennox 1979; Currie 1995), infatti, gran parte del pubblico occidentale ha letto la morte di Edgar Wibeau come il corrispettivo ipertestuale del suicidio tragico di Werther, vedendovi, di conseguenza, il simbolo della rivolta individuale al sistema politico-autoritario della DDR, in Oriente l'incidente che pone fine alla vicenda del giovane è stato osservato da una prospettiva differente, certo più sfumata e rispondente ai reali scopi critici di Plenzdorf. È stato il critico socialista Robert Weimann a mettere in risalto questa fondamentale distinzione, quando, in una recensione del romanzo, afferma che, in realtà, nel libro di Plenzdorf più che le analogie “è dominante la discrepanza tra le due opere: al posto della rinuncia del Werther, [in Wibeau] si impone un dovere personale, e la soggettività dell'eroe vince davanti alla follia delle problematiche borghesi dell'individuo [...] grazie alla sua volontà produttiva che lo porta a elaborare la propria invenzione” (Weimann 1973: 228). Dal punto di vista di Plenzdorf, infatti, quella di Edgar non deve essere interpretata come una morte figlia di una disperazione metafisica come fu nel caso di Werther, quanto come l'esito fatale di un personale percorso di crescita, la conclusione imprevista di un compito – la costruzione della

macchina colorante, appunto – che lo avrebbe finalmente realizzato e che al contempo avrebbe contribuito al progresso della società e a una nuova reintegrazione nel mondo della DDR. Si sarebbe trattato, insomma, del compimento personale di quella definizione sociale dell'individuo attraverso il lavoro che il marxismo indicava come supremo ideale da perseguire da parte di ogni cittadino comunista (cfr. Lennox 1979). Per mezzo della narrazione *a posteriori* di Edgar defunto, Plenzdorf sembra quindi indicarci un lento processo di maturazione avvenuto nel suo personaggio, il quale, in maniera inversa rispetto a quanto succede in Goethe, verso la fine del libro, ci mostra la ritrovata volontà di re-integrarsi negli schemi della società proprio attraverso il suo tentativo creativo. Una maturazione che, a causa della sua morte, non dà però i frutti sperati. Come mai? Quali le motivazioni, allora, di questa finale svolta narrativa? Crediamo che la scelta di Plenzdorf di far soccombere Wibeau è individuabile in due precisi propositi critici: da una parte, con essa l'autore sembra metaforizzare, già abbiamo visto, l'ineluttabile impossibilità della giovane generazione della Repubblica Democratica di far emergere le qualità individuali all'interno di un vieto sistema educativo (e, non a caso, Edgar afferma più volte di non capire i metodi scolastici e lavorativi impartiti dai suoi istruttori, tanto che decide di compiere da solo la sua impresa); dall'altra, sembra che abbia voluto infliggere al suo personaggio una vera e propria punizione per il fatto di aver ceduto a quella forma di *hybris* egotico-espressivista generata dalle vuote promesse di onnipotenza individuale veicolate dai media occidentali.

Si impone una critica bifronte, dunque, che ci permette di comprendere ancora meglio le ragioni del riadattamento del capolavoro di Goethe. Come quest'ultimo, infatti, anche Plenzdorf sembra aver voluto scrivere un romanzo che, grazie a una più profonda lettura, si rivelerebbe, come ebbe a dire Lukács

– e poi, nel contesto della germanistica italiana, anche Baioni e Mittner – un romanzo “anti-wertheriano” (Lukács 1947; Mittner 1995; Baioni 1998). Analogamente a quanto dichiarato da Goethe a più riprese nel corso della sua vita, con Wibeau anche Plenzdorf ha così voluto proporre ai suoi lettori orientali un esempio negativo, un modello da non seguire. Figlio di un egoismo sconsiderato e antisociale, l’autore punta il dito contro lo sfrenato individualismo di Wibeau che, corrotto dagli schemi dispensati dalle forme di vita occidentali, arriva persino a considerare un capolavoro della tradizione tedesca quale il *Werther* come un semplice feticcio da usare provocatoriamente a suo piacimento, come una dilettevole trasposizione delle peripezie del suo “ego prometeico” (Harmat 2006). In un saggio sui rapporti espliciti e impliciti tra Goethe e Plenzdorf, Pierre Vaydat ben individua la vacuità espressa dal citazionismo di Wibeau e il suo legame con un contesto sociale privato di qualsiasi funzione formativa:

Il modernismo aggressivo di questo testo risiede esattamente nella redazione di un bilancio di una civiltà misera culturalmente, degradata, dove il soggettivismo metafisico e i suoi slanci diventano stravaganza patologica, e dove l’individualismo, narcisistico e profano, e privato della sua antica comunione col mondo, tende a ridursi a un anarchismo imbronciato e ghignante, all’assunzione di una marginalità che comporta una parte non trascurabile di artificio. Il continuo riferimento alla figura originaria del Werther ha per funzione, tra le altre, quella di far emergere la piccolezza dell’uomo nella civiltà di massa, tagliato dalla sua tradizione culturale. La lingua delle citazioni, infatti, non è più compresa dai destinatari. Gli effetti di perlocuzione tendono allo zero perché l’individuo totalmente integrato nell’era industriale e tecnologica ha perduto il bisogno di attaccarsi allo spirituale (Vaydat 2002: 1-2).

Edgar, in sostanza, confonde un reale bisogno di libertà con una sterile esperienza estetica. È un carattere che è possibile riscontrare sin da uno dei primi, numerosi monologhi del romanzo:

Ich finde, man muß dem Menschen seinen Stolz lassen. Genauso mit diesem Vorbild. Alle forzlang kommt doch einer und will hören, ob man ein Vorbild hat und welches, oder man muß in der Woche drei Aufsätze darüber schreiben. [...] Einmal hab ich geschrieben: Mein größtes Vorbild ist Edgar Wibeau. Ich möchte so werden, wie er mal wird. Mehr nicht (Plenzdorf 1973: 15)⁶.

Se andiamo a confrontare queste parole con la conclusione della narrazione retrospettiva del protagonista, sembra che lì il defunto Wibeau riesca finalmente a prendere coscienza del suo atteggiamento e a metterlo in relazione con il proprio infranto processo di maturazione: solo adesso – da morto, e, quindi, ormai troppo tardi – ha infatti la possibilità di avvertire con più consapevolezza le ragioni che l'hanno condotto verso la sconfitta. Probabilmente, con una dose minore di questo arrogante individualismo, Edgar avrebbe potuto sventare la tragedia e integrarsi una volta per tutte nel mondo del lavoro. E così, sul finire del romanzo, assistiamo alla personale ammissione dei propri difetti e del suo fatale errore da dilettante:

Ich Idiot hatte doch tatsächlich den Klingelknopf von der Laube abgebaut. Ich hätte jeden normalen Schalter nehmen können. Aber ich hatte den Klingelknopf abgebaut, bloß damit ich zu Addi sagen konnte: Drück mal auf den Knopf hier. Ich war vielleicht ein Idiot, Leute. [...] Ich war jedenfalls fast so weit, dass ich Old Werther verstand, wenn er nicht mehr weiterkonnte. Ich meine, ich hätte nie im Leben freiwillig den Löffel abgegeben. Mich an den nächsten Haken gehängt oder was. Das nie. Aber ich wär doch nie *wirklich* nach Mittenberg zurückgegangen. Ich weiß nicht, ob

das einer versteht. Das war vielleicht mein größter Fehler: Ich war zeitlebens schlecht im Nehmen. Ich konnte einfach nichts einstecken. Ich Idiot wollte immer der Sieger sein (1973: 145-47)⁷.

In questo passaggio risuonano implicite le considerazioni di Plenzdorf riguardo la drammatica condizione antropologica della sua generazione. Imponendo un parallelismo tra la propria critica ai concetti di “lavoro e cittadinanza” (Fickert 1986; Guidi 2003) messo in campo dalla DDR al fine di assoggettare i suoi cittadini e la personalissima adozione di codici linguistici e sentimentali che fa Wibeau del Werther, Plenzdorf si interroga allora sulle reali alternative a questa forma di depressione culturale che attanagliava la Repubblica Democratica. Se le datate pedagogie sociali della DDR non erano più in grado di dotare le nuove generazioni degli strumenti necessari a mantenere il giusto equilibrio tra comunità e privato che la nuova versione del socialismo avrebbe dovuto garantire, la fallimentare vicenda di Wibeau ci indica altrettanto chiaramente come l’opzione edonistica e consumistica offerta dal capitalismo occidentale si riveli in realtà un falso percorso. Contrariamente da quanto sostenuto da una nutrita critica, si direbbe, filo-occidentale e dalla parte più disattenta del suo pubblico, dunque, Plenzdorf non intende in alcun modo supportare la ribellione del suo protagonista, ma piuttosto porre al pubblico della DDR – l’unico che in fondo poteva realmente capire – la problematica di come l’alienazione della sua gioventù potesse essere risolta senza per forza andare a minare le sue fondamenta ideologiche. L’ironica e ambigua presa di posizione nei confronti della dottrina comunista che Wibeau esprime in un momento epifanico del racconto – il suo incontro con il futuro sposo di Charlie, Dieter – rivela alla perfezione questa emblematica disforia. Invitato nella casa del fidanzato della donna amata, Edgar ne osserva gli arredi, i colori, la disposizione degli oggetti nelle stanze, il loro sconcertante

ordine che “Mutter Wibeau hätte ihre Freude dran gehabt”⁸ (1973: 78). In silenzio, girovagando tra gli spazi di un’abitazione che richiama alla sua mente le vestigia di un modello di vita ormai tramontato, ecco che d’improvviso il suo sguardo viene catturato dalla libreria di Dieter, testimonianza di un mondo a lui vicinissimo ma al tempo stesso remotissimo: Marx, Engels, Lenin, la grande letteratura comunista, l’Ottocento tedesco, il Novecento russo, il materialismo storico: tutti testi dispensatori di nobilissime idee e di grandi valori sociali, certo, ma che, tra le righe, sembra che Plenzdorf ce li mostri adesso deformati della loro autentica altezza, piegati a un sistema repressivo paradossale e antiumano, nel quale l’unica cosa che resta da fare all’individuo è ribellarsi:

Ich hatte nichts gegen Lenin und die. Ich hatte auch nichts gegen den Kommunismus und das, die Abschaffung der Ausbeutung auf der ganzen Welt. Dagegen war ich nicht. Aber gegen alles andere. Daß man Bücher nach der Größe ordnet zum Beispiel. Die meisten von uns geht es so. Sie haben nichts gegen den Kommunismus. Kein einigermaßen intelligenter Mensch kann heute was gegen den Kommunismus haben. Aber ansonsten sind sie dagegen. Zum Dafürsein gehört kein Mut. Mutig will aber jeder sein. Folglich ist er dagegen. Das ist es (1973: 80-81)⁹.

Plenzdorf crede nella possibilità di un miglioramento graduale della società socialista, un progresso che potrà però realizzarsi solo con il superamento di questi dilemmi, attraverso, cioè, un cambiamento di paradigma che permetta una la realizzazione ed espressione del soggettivismo individuale in termini, questa volta, lontani dai paradigmi occidentali. Più che una volontà di rivolta, la critica bifronte inserita nei *Nuovi dolori del giovane W.* sottintende così un pressante bisogno di svolta sociale (cfr. Scharfschwerdt 1978). È in questo senso, allora, che nel romanzo di Plenzdorf vediamo riproporsi l’autentico

messaggio umanista e illuministico di Goethe. Al momento della sua pubblicazione, *I nuovi dolori del giovane W.* rappresentò un accorato appello dell'autore agli intellettuali della Germania comunista a rivendicare la propria funzione sociale di intermediari tra l'apparente mutismo della politica centrale e le reali necessità del popolo, una speranza riformista che sembrò finalmente potersi realizzare nella cosiddetta *Wende* dei primi anni Settanta. Eppure, la storia ci insegna come questi progetti "esistenzialisti" fossero destinati al fallimento. Dopo solo pochi anni, Honecker voltò le spalle alle idee di una più aperta politica culturale che il suo governo sembrava aver voluto originariamente promuovere. La revoca della cittadinanza ai danni del cantante dissidente Wolf Biermann avvenuta nel 1976 sancì il definitivo collasso di una generazione destinata, negli anni a venire, alla clandestinità.

NOTE

¹ "L'odierna generazione dei trentenni della DDR non ha vissuto il socialismo come speranza nel cambiamento, bensì come realtà deformata. Non la tragedia della seconda guerra mondiale, ma la farsa di una guerra per procura (contro il jazz e la lirica, i capelli e le barbe, i jeans e il beat). Non tanto la vera lotta di classe, quanto il suo pathos, sempre più svuotato dalle costrizioni di una società meritocratica".

² "Ero veramente *high*".

³ "I jeans, naturale! Cos'è, uno se la può immaginare la vita senza jeans? I jeans sono i pantaloni più forti del mondo. Per i jeans io rinuncio a tutti gli stracci sintetici della Jumo che hanno in eterno quell'aria moscia. [...] I jeans sono una mentalità non sono pantaloni. Addirittura qualche volta ho pensato che non si dovrebbe poter superare i diciassette e diciott'anni. Dopo cominciano col mestiere o con una qualche facoltà o con l'esercito, e poi non si può più parlarci, con nessuno. [...] Forse nessuno mi capisce".

⁴ "Oltre questo, io le dicevo, tutto il tempo, che lei per me poteva contare qualcosa, in un modo enorme. Voglio dire, mica glielo dicevo a lei, a parole. Per essere esatti, non dicevo assolutamente niente".

⁵ “Non sapevo che fare. *Semplicemente* non sapevo che fare”.

⁶ “Io trovo che all’uomo il suo orgoglio bisogna lasciarglielo. E lo stesso è con quella faccenda del tuo ideale. Appena che uno scoreggia ecco che vengono e vogliono sapere se c’hai un ideale e quale ideale, oppure ti ci fanno scrivere sopra tre temi alla settimana. [...] Una volta scrissi: il mio ideale supremo è Edgar Wibeau. Vorrei diventare quello che sarà lui. Non di più”.

⁷ “Avevo smontato, fesso che non ero altro, addirittura il pulsante del campanello del capanno. Avrei potuto prendere qualunque interruttore normale; ma avevo smontato il pulsante del campanello, solo per dire ad Addi: Premi un po’ sto bottoncino. Che razza di fesso, ragazzi. [...] A conti fatti fu la cosa migliore. Tanto non sarei sopravvissuto a quella fregatura. In ogni caso ero già quasi al punto di capire il vecchio Werther, quando non ce la fece più a continuare. Voglio dire, certo che mai in vita mia avrei passato la mano di mia volontà. Appeso al gancio più vicino o così. Questo mai. Ma veramente non sarei mai *davvero* tornato a Mittenberg. Non lo so, se uno capisce. Questo forse fu il mio più grande errore: in vita mia non le ho mai sapute prendere. Non potevo mandare giù niente di niente. Fesso che ero, volevo essere sempre io quello che vince”.

⁸ “Sarebbe stato la gioia di mamma Wibeau”.

⁹ “Non avevo niente contro Lenin e tutti gli altri. Non avevo neanche niente contro il comunismo e così via, l’abolizione dello sfruttamento in tutto il mondo. Non ero affatto contro. Ma ero contro tutto il resto. Che per esempio uno metta i libri in ordine di formato. La maggior parte di noialtri la pensa così. Non hanno niente contro il comunismo. Nessuno che abbia un minimo d’intelligenza oggi può avere qualcosa contro il comunismo. Ma quanto al resto sono contro. A essere a favore non ci vuole nessun coraggio. E invece tutti vogliono avere coraggio. Di conseguenza, uno è contro. È così”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Baioni, Giuliano (1998), *Goethe: classicismo e rivoluzione*, Torino, Einaudi.
- Bloch, Ernst (1954-59), *Das Prinzip Hoffnung*, trad. it. a cura di Remo Bodei, *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 2005.
- Brandes Ute (1983), “Werther’s children: the experience of the Second

- Generation in Ulrich Plenzdorf's *Die neuen Leiden des jungen W.* and Volker Braun's *Unvollendete Geschichte*", *The German Quarterly*, 56/4: 608-23.
- Braun, Volker (1987), *Langsamer knirschender Morgen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Brown, Russel E. (1989), "Who Wrote Werther? Ulrich Plenzdorf's *Die neuen Leiden des jungen W.*", *Neophilologus*, 73/4: 637-39.
- Chiarini, Paolo; Secci, Lia, eds. (1987), *La valigia di Heidelberg. Tendenze nella narrativa dell'altra Germania*, Roma, Riuniti.
- Currie, Barbara (1995), "Diverging attitudes in literary criticism. The 'Plenzdorf debate' in the early 1970s in East and West Germany", *Neophilologus*, 79/2: 283-94.
- Darnton, Robert (2014), *Censors at Work: How States Shaped Literature*, trad. it. a cura di Adriana Bottini, *I censori all'opera*, Milano, Adelphi, 2017.
- Fickert, Kurt J. (1986), "Literature as Documentation: Plenzdorf's *Die neuen Leiden des jungen W.*", *International fiction review*, 13/2: 69-75.
- Forte, Luigi (1987), *Le forme del dissenso*, Milano, Garzanti.
- Gallo, Pasquale (1998), "La letteratura della Repubblica Democratica Tedesca", *Storia della civiltà letteraria tedesca*, ed. Marino Freschi, Torino, UTET, Vol. 2: 578-94.
- (2009), "La Berlino del Muro", *Atlante della letteratura Tedesca*, eds. Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo, Macerata, Quodlibet: 400-08.
- Guidi, Elena (2003), "Individuo e società nei *Nuovi dolori del Giovane W.* di Ulrich Plenzdorf", *Il Club degli autori*, 127. [23/08/2019] <http://www.club.it/autori/rivista/127-128/articolo2.html>
- Jäger, Georg (1984), *Die Leiden des alten und neuen Werthers: Kommentare, Abbildungen, Materialien zu Goethe "Die Leiden des jungen Werthers" und Plenzdorf "Die neuen Leiden des jungen W."*, München, Carl Hanser.
- Lennox, Sara (1979), "Teaching Plenzdorf's *Die neuen Leiden des jungen W.*", *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*, 12/2: 40-46.

- Lukács, György (1947), *Goethe und seine Zeit*, trad. it. a cura di Andrea Casalegno, *Goethe e il suo tempo*, Torino, Einaudi, 1949.
- (1948), *Essays über Realismus*, trad. it. a cura di Angelo Brelich; Mario Brelich, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950.
- Mählert, Ulrich (2009), *Kleine Geschichte der DDR*, trad. it. a cura di Andrea Gilardoni, *La DDR. Una storia breve 1949-1989*, Milano, Mimesis.
- Mittner, Ladislao (1995), *La letteratura tedesca del Novecento. Con tre saggi su Goethe*, Torino, Einaudi.
- Müller, Heiner (1977), "Wie es bleibt, ist es nicht. Rezension zu Thomas Brasch: *Kargo, Der Spiegel*, 38: 212-15.
- Harmat, Márta (2006), "Eine Prometheus-Utopie im 20. Jahrhundert: *Die neuen Leiden des jungen W.* von Ulrich Plenzdorf", *Vom Zweck des Systems: Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien*, ed. Árpád Bernáth, Tübingen, Francke.
- Palmowski, Jan (2004), "Defining the East German Nation: The construction of a *Socialist Heimat*, 1945-1962", *Central European History*, 37: 365- 799.
- Plenzdorf, Ulrich (1973), *Die neuen Leiden des jungen W.*, trad. it. a cura di Renato Pedio; Christine Sitte, *I nuovi dolori del giovane W.*, Milano, Feltrinelli.
- Ponzi, Mauro (1991), "La funzione comunicativa della letteratura della RDT", *Il quotidiano e il fantastico. Tendenze e modelli nella letteratura della Repubblica Democratica Tedesca*, eds. Antonella Gargano, Mauro Ponzi, Roma, Bulzoni: 43-61.
- Scharfschwerdt, Jürgen (1978), "Werther in der DDR. Bürgerliches Erbe zwischen Sozialistischer Kulturpolitik und gesellschaftlicher Realität", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 22: 253-76.
- Tse-Tung, Mao (1937), "Sulla contraddizione", *Opere scelte*, Beijing, Casa Editrice in Lingue Estere, 1969.
- Vaydat, Pierre (2002), "*Les nouvelles souffrances du jeune W.* de Ulrich Plenzdorf: négation contestataire et la littérature", *Germanica*, 30: 1-7.

Versari, Margherita, ed. (1996), *I cieli divisi. Aspetti letterari della ex-DDR dagli anni Settanta ad oggi*, Bologna, Pàtron.

Weimann, Robert (1973), "Goethe in der Figurenperspektive", *Sinn und Form*, 25 / 1: 222-38.

MASSIMO PALMA

*Memorie al Muro.
Scrivere la scissione da Grass a Sebald*

1. *Introduzione. Citta, cielo, memoria divisa. Amnesia o amnistia.*

Siamo giunti a trent'anni dal momento che si è meritato l'etichetta di "fine". Fine della divisione Est-Ovest, fine della Guerra Fredda, fine della Storia, addirittura, in un crescendo di maiuscole che ha di per sé un che di facilmente, perversamente escatologico. Ci è agevole pensare di esser giunti a una distanza tale da poter organizzare, sistemare quel complicato affastellarsi di immagini psichiche ed emotive che hanno a che fare con quella che è stata a tutti gli effetti – politicamente, psicologicamente – una *scissione*. E che sia quindi oggi il momento di scrivere la storia, di comporre catene causali. Che sia questo il momento di formulare ipotesi, di costruire costellazioni di eventi ma anche di possibilità evase o inevase. Eventi e possibilità che diano senso, assegnino imputazioni e indichino tracce riconoscibili a proposito di quell'enorme metonimia che per quasi trent'anni abbiamo chiamato *tout court* Muro. Ma che già da prima, per dodici anni almeno (dal 1949 all'agosto 1961), è stato

Cortina di ferro, filo spinato, mitra spianati, per un quarantennio totale di ostilità raggelata.

Se però cerchiamo di recuperare, in alcuni narratori-simbolo di quella terra divisa che è stata la Germania, qualche elemento che possa aiutare la storicizzazione, la ricostruzione, la sistematizzazione di un percorso, è bene arrestarsi a riflettere. Perché a leggere opere famose – le più famose, a quelle conviene guardare con voluta ingenuità – ricaviamo impressioni non rassicuranti. Non ci rassicurano, se abbiamo in mente di definire un quadro organico di come si è scritta, in Germania, la divisione, se vogliamo arrivare, oggi, a un sistema che non sia solo un aggregato. Perché la letteratura della scissione, intrecciata com'è al tema della memoria, affronta il particolare e non riesce a staccarsene.

Nella pretesa ben presto tacciabile di *hybris* di tracciare linee di senso laddove prevale una certa angoscia, un indeterminato che non si fa cogliere, questo contributo cercherà di affrontare per tratti senz'altro sommari uno dei problemi che si affacciano oggi a parlare del Muro, ovvero a ricordarlo. Seguiremo due autori le cui opere si situano all'inizio e al termine dell'esperienza di divisione e di conflitto – e sarà interessante capire *quale* esperienza narrino, e il perché della scelta: Günter Grass e W.G. (Max) Sebald. Si aggiungerà, in un'opera di serializzazione dei tempi certo prosaica ma forse utile, una terza scrittrice, Christa Wolf, che nel 1963 racconta la divisione nel suo farsi e ne svela i presupposti dalla prospettiva dell'entità politica che il Muro l'ha costruito, la DDR, per offrire tra allusioni ed elusioni una chiave sofferta, ma densa, delle ragioni della scissione.

Se Grass preconizza il Muro e offre moniti, si vedrà, che riguardano la sua specificità di oggetto *indimenticabile*, Sebald è invece colui che ne parla *post factum*, senza (quasi) parlarne affatto, ma offrendo infinite chiavi per un rapporto non semplificato, non retorico col proprio bagaglio di memorie nazionali, intendendo con “nazionale” richiamare esplicitamente

l'etimologia della nascita – la memoria di dove si nasce. Ecco la questione di fondo: che rapporto si ha con la memoria di dove si viene al mondo nel momento in cui si nasce nella scissione? Come si ricorda la scissione, come la si “predice” prima che ci sia, come la si rappresenta quando c'è, come la si riscrive quando non c'è più?

* * *

A questo proposito, ancora in chiave introduttiva, fa gioco richiamare in causa alcune preziose quanto note indicazioni di Nicole Loraux (1943-2003), ellenista francese che pubblicò una silloge dal titolo *La cité divisée* nel 1997. La tematica della scissione può addensarsi attorno a uno dei suoi nuclei più fecondi proprio sfruttando alcune pagine di questa studiosa dagli interessi molteplici, che ha lasciato dietro di sé domande aspre, inquietanti, sul ruolo della memoria in una delle capitali del nostro immaginario *occidentale*: Atene. Non tanto, non solo perché *La città divisa* propone un ovvio rimando nel titolo all'opera di Christa Wolf che verrà usata nella tripartizione di questo contributo, per parlare della *rappresentazione* che del Muro – e della Guerra fredda in generale – fu data da quello specialissimo Est che era la DDR. Ma perché Loraux propone un'analisi per nulla semplice del ruolo della memoria nel momento decisivo: i suoi saggi risalgono ai tardi anni Ottanta, a ridosso della *glasnost* e immediatamente prima della caduta del Muro, e vengono rivisti per la pubblicazione in libro a Muro ormai caduto. Trattano del rapporto col passato di una città che è stata divisa in due fazioni contrapposte e che ha vissuto la guerra intestina – la discordia, o meglio, col termine greco per l'ostilità attiva tra fazioni: *stasis* – e l'ha appena archiviata.

C'è un passo, nel breve prologo alla seconda parte del libro di Loraux – *Sotto il segno di Eris e di alcuni suoi figli* –, che ricorda come la discordia, nella *Teogonia* esiodea, generi oblio. Loraux

cita nell'esergo il passo di Esiodo: "poi anche *Discordia lugubre generò: Pena dolorosa, oblio, fame, e Dolori in lacrime, Risse, battaglie, omicidi, massacri, discordie, Discorsi falsi, Dispute, Anarchia e Sciagura, fra loro compagne, e Giuramento*", per insistere sull'ambivalenza come traccia decisiva della lezione greca sull'uso della memoria della scissione appena ricomposta – li chiama "i pericoli della rammemorazione" (Loraux 1997, ed. 2006: 234).

Duplici sono di fatto Oblio e Giuramento nella concezione che se ne facevano i greci e negli usi che ne fanno. L'oblio è mortifero quando investe le imprese degli uomini; [...] d'altra parte esiste anche una memoria pericolosa poiché scende a patti con la morte, o almeno con il lutto, qualora questo [...] sia rifiuto di dimenticare; in tal caso è ben accetto l'oblio dei mali (156).

In ambito ateniese, rammenta Loraux, l'amnistia è appunto un giuramento: un giuramento posteriore a – "generato da" – una situazione di *stasis*, che implica un reciproco patto promissorio di oblio: "l'amnistia ateniese del 403 [nel suo] duplice enunciato congiunge una prescrizione ('divieto di rievocare le sventure') e un giuramento ('non rievocherò le sventure')" (232). Ma è la normatività dell'amnistia a porsi come problematica nel momento in cui si coglie il suo implicito significato amnestico. L'ingiunzione all'amnesia infatti, nota Loraux, ha un che di bizzarro.

Nell'amnistia, obliterazione istituzionale di quei risvolti della storia cittadina che la città teme non vogliano passare, è davvero possibile scorgere una sorta di strategia dell'oblio? In tal caso si dovrebbe poter dimenticare a comando. Ma di per sé questo semplice enunciato non sembra avere molto senso (231).

Già in Erodoto VI, 21, si narra di Frinico, un tragediografo precedente Eschilo, che viene punito con "un'ammenda di

mille dracme per aver ricordato mali che li [gli Ateniesi] riguardavano”, ricorda Loraux: c’è quindi chiarezza e coscienza dei “pericoli della rammemorazione”. Ma era appunto una coscienza implicata da una prescrizione: “*Me mnēsikakein*: un modo di proclamare che, per gli atti sediziosi, vi è prescrizione. Allo scopo di ristabilire una continuità che nulla avrebbe intaccato, come se nulla fosse accaduto” (237). Nella nuova pace del 403 a. C. sono “appunto il conflitto e la divisione [che] vanno espunti” (238), e il precipitato è tutto politico nell’esser la negazione di un futuro giudizio. Non si darà – potremmo dire sviluppando suggestioni di quell’Ernst Bloch ben frequentato da Christa Wolf – una *erinnernde Zukunft* (un futuro capace di ricordare, volgendo lo sguardo all’indietro): “il divieto di *mnēsikakein* non ha altro scopo che quello di evitare i futuri processi, non ha altra efficacia se non quella di un atto verbale come il giuramento” (239). D’altronde, chi vuole ricordare? Loraux riporta Aristotele, che ricorda come “ve ne fu *almeno uno* tra quelli che erano ‘rientrati’ favorevole a *mnēsikakein*; allora il moderato Archino [...] lo trascinò davanti al Consiglio e lo fece condannare a morte senza un processo” (240).

La memoria – si evince – in taluni casi è pericolosa, poiché quando riguarda crimini subiti può uccidere ancora, provocare vendetta, chiamare ulteriori lutti, e quindi riportare la situazione politica alla *stasis*. Ma nella condizione tedesca la situazione staseologica – dopo una resistenza quasi inesistente, una fantomatica “emigrazione interna” à la Benn di cui Grass fa strame da subito, un’emigrazione esterna copiosa, da parte di chi ha potuto, stragi infinite di cittadini tedeschi improvvisamente, dopo il 1935, ritenuti indegni di vivere – è spinta al parossismo mnemonico con la nuova separazione a guerra finita.

Chi esce vivo dal 1945, chiunque abbia una sensibilità lambita dalla questione orientale – qualsiasi essa sia, ideologica o genealogica –, non può non trovarsi *anche* di fronte al problema di ricordare la *stasis* passata che si nutre della scissione presente.

I tedeschi usciti dalla catastrofe della seconda guerra mondiale vivono una guerra fredda anch'essa mondiale sulla propria pelle. E, appunto, come rappresentare quest'ennesima cicatrice, stavolta gelida?

2. *Günter Grass e Niobe: il muro è un oggetto di pietra*

Il *Tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*) di Günter Grass uscì nel 1959, quando a Berlino c'erano solo reti di recinzione, ma nessuna barriera di mattoni (la *Mauer* fu eretta nella notte tra il 12 e il 13 agosto 1961). Il tema di un passato ingestibile attraversa l'intero romanzo: una delle scene-clou vede l'odiato padre legittimo di Oskar Matzerath morire strozzato perché tenta di ingoiarsi una spilletta del partito (la NSDAP), simbolo patente del fallimento del tentativo di "digerire" ogni passato come fosse un normale alimento. Dopo il termine del conflitto, il processo di *Entnazifizierung* della Germania sarà quanto mai complicato e l'invito all'amnesia sarà direttamente politico, benché malcelato – basti pensare a quando venne scelto come successore di Adenauer al cancellierato un convinto nazista *since 1933* come Kurt Kiesinger, poi "ripulitosi" nel dopoguerra.

Nel *Tamburo di latta*, il problema della memoria è introdotto subito dal protagonista Oskar, un locutore recluso, che affida all'infermiere Bruno, manipolatore manipolato, la strada per l'esercizio della memoria: "Bruno [...] wird [...] mir den notwendigen unlinierten Platz für mein hoffentlich genaues Erinnerungsvermögen beschaffen" (Grass 1962: 5)¹. Ma occorre prestare attenzione: nella letteratura tedesca di fronte al Muro, o che *prevede* il Muro, l'esercizio della memoria prende dunque piede da un luogo "escluso", da un'istituzione "totale". Oskar, il nano di Grass, è infatti recluso in un manicomio. Come a dire, si è folli a ricordare.

E qual è la prima cosa che ricorda questo folle – a Guerra Fredda in corso? Di essere il nipote di Joseph Koljaiczek. Oskar

parla in tedesco, parla di Germania, ma tutto nella sua origine è polacco (in particolare la Casciubia, ancora una Polonia a sé). I frammenti di memoria originali di Oskar-Grass (nel *Tamburo* i riferimenti autobiografici sono molteplici, come noto), a dieci anni dalla separazione ufficiale tra le due Germanie, alludono a una matrice orientale di certa Germania, oggi certo difficile da comprendere, ma vividamente presente a chi leggeva *Die Blechtrommel* nell'A.D. 1959. Ed è curioso come gli eventi del mondo esteriore invadano l'esistenza di Oskar Matzerath, il nano giudicante protagonista, nel momento in cui è "der Vorabend des ersten September neununddreißig", recita Oskar, e i mezzi di trasporto sono "vollbesetzt mit müden und dennoch lauten Badegästen" (Grass 1962: 100)², segnando precisamente una scissione, una *stasis* dentro la città. La città è quella libera di Danzica, che Oskar scopre *effettivamente* divisa tra polacchi e tedeschi, come aveva sempre potuto vedere, ma senza notarlo, financo nella sua famiglia, coi suoi due padri, il nullo Alfred Matzerath fiero portatore della camicia bruna, e Jan Bronski, suo zio e probabile padre "naturale", che dalla fine della Grande Guerra aveva optato per la Polonia.

E rimanda subito, Grass, nella scena iniziale della rissa con lo zatteriere del nonno "incendiario", partigiano della Polonia unita, a un futuro di unione oltre la scissione, ma riferendolo – qui la tecnica di estraniamento è nitida – alla Polonia: "der Geprügelte Anlaß genug fand, in der folgenden, sagen wir, sternklaren Nacht die neuerbaute, weißgekälkte Sägemühle rotflammend zur Huldigung an ein zwar aufgeteiltes, doch gerade deshalb geeintes Polen werden zu lassen" (11)³.

Nel 1941, mentre il tamburo di latta segna l'impetuoso scorrere delle generazioni e Oskar si ritiene padre del nuovo Matzerath (Kurt), i presunti bisnonni del piccolo, invitati al battesimo, avverte Grass, sono ormai "eingedeutscht. Sie waren keine Polen mehr und träumten nur noch kaschubisch"⁴ (141). Nella fiction siamo a soli 18 anni dalla data di pubblicazione del libro,

ma Grass sembra ricordare ai lettori come la scissione che loro stessi vivono mentre leggono sia in ogni tratto analoga ed equivalente alla scissione di qualche anno prima. Addirittura, passa per un'assunzione "in sogno" della lingua d'origine. La realtà è tedesca. Casciubico è solo il sogno. Finirà, andando più avanti nel racconto, che la nonna cascubica verrà chiamata in gioco per riuscire a salvarsi in un tragicomico interrogatorio tenuto nel 1945 sul convoglio che riporta la famiglia a ovest, attraversando tratti di Polonia che fino a poco prima avevano nomi tedeschi. Ebbene, in quell'occasione i "partigiani polacchi" si calmano solo quando vedono Oskar indicare loro "ein Foto seiner Großmutter Koljaiczek" (201)⁵.

E quindi, come viene *rappresentata* la divisione? Cosa fa Günter Grass, tedesco-polacco intedescato che sogna in cascubico, per dare forma narrativa al presente di divisione che sogna il passato di divisione eguale e diversa? Nel *Tamburo di latta*, che pure si sofferma in gran parte sui *prodromi* bellici della *deutsche Spaltung*, possiamo ravvisare uno strumentario rappresentativo per smascherare il trauma. Sia come condizionato da altri traumi, sia come istanza negatrice della fissità del ricordo – per negare che sia possibile incasellarlo. Pietrificarlo.

Al riguardo vi è nel *Tamburo* un passo che ha una storia a sé. Ha una premessa millenaria nel nome della sua protagonista – Niobe – che qui è di legno, mentre per Ovidio nelle *Metamorfosi* (VI, 155 sgg.) e prima ancora per Sofocle (*Antigone*, vv. 823-26) era stata di pietra. Niobe, recita il mito, venne trasformata in roccia da Zeus per pietà, dato che Apollo e Artemide le avevano ucciso i quattordici figli per la sua tracotanza. Niobe si era infatti vantata di esser stata ben più prolifica della loro madre Latona. Finché non divenne pietra, Niobe non smise di piangere. E da pietra lacrimò una cascata d'acqua (sul Sipilo, in Asia Minore). È certo curioso che Grass scelga proprio questo nome (si sono avanzate delle ipotesi al riguardo, che però affondano più che altro nella ricostruzione aneddotica⁶).

A parte il passato mitologico e il suo precipitato nella più alta lirica tedesca (si pensi a Hölderlin, alle sue *Note all'Antigone* che proprio su Niobe si soffermano a lungo), la Niobe di Grass ha un futuro anteriore biografico ancora una volta tragico. Perché sono proprio le righe che la riguardano a essere annotate da Paul Celan nella copia personale regalatagli da Grass. Celan le annota l'ultima volta il 15 aprile 1970, solo cinque giorni prima di gettarsi nella Senna. Il poeta bucovino sembra essere colpito proprio dall'episodio di Niobe, narrato col tipico rovesciamento in sorriso sardonico dal micidiale Oskar⁷.

Il piccolo protagonista vede uno dei pochi personaggi a prendersi cura di lui, il polacco e antinazista Herbert Truczinski, impazzire e venire ucciso: "er hatte das Holz bespringen wollen", con gli "Unfallmänner" che "hatten Mühe, Herbert von der Niobe zu lösen" (Grass 1962: 91)⁸, quando la statua di Niobe in realtà trafigge a morte – siamo all'altezza della notte dei Cristalli, novembre 1938 – Herbert suicida. Ma Celan, un sopravvissuto alla Shoah che si ucciderà lo stesso giorno del compleanno di Hitler, si segna in particolare un punto del capitolo *Niobe*.

Heute weiß ich, daß alles zuguckt, daß nichts unbesehen bleibt, daß selbst Tapeten ein besseres Gedächtnis als die Menschen haben. Es ist nicht etwa der liebe Gott, der alles sieht! Ein Küchenstuhl, Kleiderbügel, halbvoller Aschenbecher oder das hölzerne Abbild einer Frau, genannt Niobe, reichen aus, um jeder Tat den unvergeßlichen Zeugen liefern zu können (Grass 1962: 90)⁹.

Niobe – l'oggetto del ricordo – è quella statua che nel mito piange senza fermarsi e, aggiunge Grass al mito, non è oggetto da compatire, ma oggetto che non dimentica e resta *quindi* aggressivo. Il sospetto inquietante è che lo noti anche Celan nel momento in cui lo appunta. Se nel mito antico Niobe era destinataria della pietà per una punizione eccessiva, qui è l'innesco

di una facoltà di rimembrare – di restituire nel corpo¹⁰ – che non insegna neutralità, ma attiva un impulso suicida (in Herbert – in Celan la scelta del *Freitod* è ben più articolata, pensata, nonché legata a filo continuo con l’opera). La memoria, dice la vicenda di ogni Niobe, è una facoltà divisiva. Che, non trattata, continua, in modi del tutto eccentrici, a uccidere¹¹. Che produce blocchi di pietra, coppie di omicidi-suicidi pietrificati nel *Tamburo*, e muri, *ante litteram*. Perché, ricorda Grass nel mitogramma su Niobe, il problema della cristallizzazione del ricordo, della sua pietrificazione, è che non cessa affatto l’uso di violenza dal passato sul presente.

3. *Il Muro presente. Wolf e il cielo degli eroi*

Anche Christa Wolf è nata, col cognome di Ihlenfeld – due anni dopo Grass –, in una zona tedesca poi divenuta polacca – a conferma di quanto ogni storia personale sia attraversata da scissioni e dubbi sull’appartenenza politica, e come questo si rifletta nelle scissioni successive.

Il romanzo d’esordio di Wolf è il suo più celebre. Al suo centro vi è una complessa storia d’amore tra Rita e Manfred. Che vive – la storia d’amore, ma anche Manfred, alla fine uno degli ultimi espatriati senza fuga dalla DDR – all’ombra di quell’agosto 1961 in cui il Muro viene edificato col nome parlante e mitopoietico di *antifaschistischer Schutzwall* (‘barriera di protezione antifascista’). Come affermato nel recente libro di Géraldine Schwarz, *I senza memoria*, la DDR era una “dittatura costruita su un mito fondatore, l’antifascismo, attraverso il quale il paese si era sottratto a qualunque responsabilità storico-morale” (Schwarz 2017). Il racconto del Muro anche da parte orientale non può che scontare la produzione di una presunzione d’innocenza della Repubblica democratica nel momento in cui si qualifica e si enuncia come antifascista, quando lì come a ovest la sua popolazione, e anche inevitabilmente porzioni di classe

dirigente, hanno quell'origine lì, ovvero nazionalsocialista. Certo, lo sguardo di Wolf è del tutto interno alla letteratura DDR dell'epoca e come tale va considerato, anche se, pur nelle sue elusioni e torsioni retoriche, appare di disarmante sincerità emotiva.

Nel libro è un episodio di quattro mesi esatti antecedente il Muro a interessarci particolarmente: il capitolo XXIII narra di un viaggio in treno, che vede esperti aziendali alla ricerca di una nuova, più moderna, locomotiva. È un viaggio che non sta andando bene, tra la delusione degli ingegneri. Durante il percorso, in uno dei tanti dialoghi senza vincitori del libro, quel Manfred che di lì a poco fuggirà a Ovest fa un'asserzione pesante, che ci rimanda al Grass di pochi anni prima, sul tratto che unisce le due Germanie a dispetto d'ogni divisione: "Was ihr braucht, sind ungebrochene Helden. Was ihr hier findet, sind gebrochene Generationen. Ein tragischer Widerspruch" (Wolf 1974: 191)¹².

Il "materiale umano" del miracolo della Germania orientale è da sempre compromesso, è infranto, insinua Wolf, tanto quanto quello della Germania occidentale. Per mostrare questo dato di fatto, in alcuni passaggi Wolf si sofferma sui ritorni alla "normalità" dopo la pretesa eccezione bellica. Su come alcuni soldati avessero solo dismesso la loro divisa per dedicarsi poi senza quasi soluzione di continuità alla grande impresa real-socialista.

Durante il viaggio arriva *la notizia*, *Die Nachricht*, quella con la 'n' maiuscola. "Wißt ihr's schon?" (Lo sapete già?), chiede un ragazzo contadino alla locomotiva fermata d'imperio. "*Die Nachricht*, da sie um den Erdball fuhr, wie eine Flamme die schimmelpelzige Haut von Jahrhunderten abfraß" (Wolf 1974: 194)¹³. Il cosmonauta Jurij Gagarin era andato nello spazio, e sono sue le parole che Wolf ripete, anticipando il Bowie di *Space Oddity*: "Die Erde [...] war mit einer zartblauen Aureole umgeben" (189)¹⁴.

Ma forte dell'appartenenza a una generazione infranta, Manfred depone ogni entusiasmo, fa capire come *la notizia vada letta dal punto di vista cosmico* (delle "glanzvollen Extravaganzen in der Stratosphere"), mentre il successo della locomotiva resta un "Haufen von unnötigen Alltagsmühsal" (197)¹⁵. Per lui è il punto di vista dell'*eroe* a essere davvero in gioco. A dover essere smontato, bloccato. Sarà Wendland, lo sparring partner di questo Manfred melanconico, a gettargli in faccia il punto assai tedesco – l'attesa di un compito più grande – cui la sua malinconia in prospettiva cosmica rischia di soggiacere.

Manfred ne è consapevole. Ma resta impietrito nella dialettica raggelata tra eroe e vittima. Il lavorismo DDR non è la soluzione per la generazione infranta, traumatizzata. Esce da quel dialogo – di nuovo, carico di sottintesi, di paura di dire troppo o di non dire – affermando di essere alla ricerca di un modo per togliersi la maschera. Wolf parlerà poco oltre della loro come *epoca antieroica*.

Infine, quattro mesi dopo, comincia l'agosto, quell'agosto.

Der August freilich ließ sich gut an: heiß und trocken, mit hohen Himmeln, die wenig bedacht wurden – außer man sah den Flugzeugen nach, die häufiger als sonst, das Land überflogen. "Laßt den August erst vorbei sein", sagten die Leuten. „Und noch ein Stück von September. Später im Jahr fängt kein Krieg mehr an. Rita dachte: Nicht mal *mehr* vom Sommer oder Winter kann man reden, ohne daran zu denken (218)¹⁶.

È il giorno in cui Rita va a Berlino Ovest, dove è ormai Manfred. È il giorno che Rita legge sotto l'incubo della guerra aerea. Eppure più tardi Rita dimentica l'incubo, gira per le strade e fa confronti. Confronti tra "noi" e "voi": "Übrigens ähneln sie die Häuser überall. Sie sind ,dort' nach dem gleichen Muster gebaut wie bei uns. Für die gleichen Leuten, für den gleichen Kummer" (234)¹⁷.

Camminando per le vie d'occidente, Rita si sente fragile, incapace di vivere la pienezza (e Manfred le chiederà poco dopo "pensi dunque che io non sia stato un giorno pieno di speranze?"). Ma Rita tornerà a Est da Berlino Ovest. Usa ai dibattiti oltre-Cortina, rovescia dialetticamente quell'incapacità di esperienza in un'osservazione semplice, in una prospettiva di superiorità morale: presto la realtà si mangerà viva il capitale e i suoi modi, i suoi principî.

Sie glaubte, diese fremde Stadt, dieses fremdes Stückchen einer grossen Stadt besser zu kennen [...]. Ihre Tagen und Nächte waren aus anderer Stoff als anderswo: aus dem Stoff fremden Lebens. Als ob die millionenfache Menschenmühe, sich täglich neu die Unordnung, das Chaos vom Leibe zu halten, nicht ausgereicht habe gerade für diesen Ort. Eine Stadt *in der Umarmung des Augenblicks*, zitternd vor dem unausbleiblichen Einbruch der Wirklichkeit. Hundertmal Ausprobierten, Verworfenen, wurde hier abermals wie solide Ware auf den Markt gebracht (243)¹⁸.

La dichiarazione finale di estraneità – una dichiarazione che oggi si direbbe ideologica, fondata com'è su una critica dell'economia politica occidentale, sull'osservazione dell'equivalenza del valore di scambio, dell'astrazione dal lavoro vivo – conduce a un giudizio morale appena velato. Berlino Ovest è *straniera* perché, rivela Rita, *disonesta*. C'è quindi, *ci sarebbe altrove*, un *lavoro onesto* come reagente. Ed è precisamente questo elemento morale a far emergere nel giudizio della cittadina di un paese che edifica un Muro il principio staseologico di esclusione. Lavoro onesto, fatica umana, di massa, servono a tenere il caos a distanza, a lottare *contro* la sedicente merce onesta. Gli altri, gli stranieri, ingannano perché estraggono il valore dal lavoro vivo. Basta questo per riconoscere il nemico, per attaccarlo.

A brevissimo termine, a fine capitolo, dopo l'apparizione di slogan pubblicitari come unico lume accanto a una metà di

luna, Wolf conclude con una frase sibillina: “Es war die Stunde zwischen Hund und Wolf” (250)¹⁹. Nella città dominata dal capitale si approssima il passaggio dal cane, che platonicamente sa difendere gli amici e attaccare i nemici, al lupo – *infido* – che attacca indistintamente²⁰. E questa partizione morale, questa transizione da cane a lupo, che applica alla Berlino giudicata i suoi stessi criteri di approccio – ovvero l’inimicizia *assoluta* – è quanto rende inquietante anche la superficie narrativa delle conclusioni di Wolf.

Eppure, anche qui non va dimenticato il contesto in cui il ricordo di Rita si iscrive. Come l’Oskar del *Tamburo di latta* è in un manicomio, anche Rita del *Cielo diviso* è una reclusa – è in ospedale, è una traumatizzata che non fa altro che rielaborare problematicamente la sua ferita. In qualche modo, la rielaborazione del trauma della scissione è all’opera sin dall’inizio, a Ovest – si sa –, ma anche a Est (con mille contraddizioni, e ampio uso di violenza fisica e psicologica a orientare l’elaborazione, per non dire ad annichilirli, in moltissimi casi).

Certo, come sottolinea da ultimo ancora Géraldine Schwarz, dopo il 1989 la “rielaborazione storica della dittatura [...] a differenza di quanto era accaduto dopo il Terzo Reich [...] fu avviata rapidamente” (Schwarz 2017: 252). Si trattò di un processo alla luce del sole, sostenuto dall’Occidente europeo e americano (in quello stesso frangente alle prese con la progressiva scomparsa di vittime, carnefici e testimoni dell’ultima guerra e dei suoi orrori), che nella sua rapidità agevolò il mescolarsi di memoria e giudizi – solo di rado giudizi processuali – e che tuttavia, accanto alle poche narrazioni di successo (spesso cinematografiche) non si svolse serenamente. Per il motivo menzionato più volte: è arduo, se non impossibile, ricordare serenamente una divisione. È preferibile dimenticare – è stata l’opzione scelta assai sovente, a partire dal durissimo *me mnēs-ikakein* dell’Atene del 403.

A complicare le operazioni di rielaborazione del trauma della scissione vi era un ulteriore dato: anche nella Germania Est vi era un'amplissima "zona grigia" nella popolazione, a metà strada tra chi comandava e chi era perseguitato. D'altronde, proprio negli anni della redazione e concezione del *Cielo diviso* (1959-1961), proprio Christa Wolf non era stata tra gli informatori della Stasi (nel novero degli *inoffizielle Mitarbeiter*)? Per l'autrice del *Geteilter Himmel* quella collaborazione si tradusse in una zona grigia interiore, del tutto abbandonata alla rimozione ed estratta dall'archivio dell'inconscio solo a Muro caduto, con *La città degli angeli*, scritto a Los Angeles durante il soggiorno del 1992 e 1993, ma inevitabilmente riferito sin dal titolo 'berlinese' (*Il cielo sopra Berlino* di Wenders-Handke era di cinque anni precedenti) alla città divisa fino a qualche anno prima, riflessa nel proprio *Io diviso*. Il *gespaltenes Ich* di Wolf non trova espressione adeguata nell'*Andere Seite* occidentale, che rievoca l'*altrove* di cui aveva parlato Alfred Kubin in un perturbante romanzo del 1909²¹. Trova invece radicamento nell'indagine del femminile violato e oppresso come "segreto della città" nelle riscritture delle tragedie euripidee (da *Cassandra* a *Medea*), a partire dai primi anni Ottanta. Quei peculiari rifacimenti diagnosticano nel femminile, nella "barbara venuta dall'est", l'implicito rimosso della civiltà pacificata, occidentale, del benessere (Rudan 2018: 36, 43).

È proprio un simile tentativo di elaborare in qualche forma il rimosso a riportarci all'altro motivo – quasi un archetipo collettivo, enucleato da Grass e sentito da Celan fino all'estremo pericolo –, per cui sono gli oggetti a ricordare attivamente, a generare memoria. Le persone non rammentano a comando. Semmai, quando non sono preparate, si sentono colpite dalla violenza del ricordo.

4. *Sebald e i fantasmi della ripetizione*

Nello stesso frangente temporale in cui Wolf parla di Berlino da Los Angeles, e della se stessa di trentacinque anni prima, comincia ad apparire l'opera di W.G. Sebald, i suoi testi così fuori fuoco. Le pagine sono costellate di fotografie in bassa fedeltà, documenti vaghi, eppure decifrabili, col testo, nel contesto, perché "il documento non parla mai da solo"; il "valore informativo dei testimoni autentici [...] emerge quando mette all'opera uno scavo 'archeologico'" (Pezzini 2010: 48). Aderenti a quella memoria incerta che sembra il basso continuo della nostra esistenza, pure nell'urgenza di ricordare – data dalle costellazioni che ci assalgono nel quotidiano –, quelle immagini sono lì per essere interrogate.

A proposito della memoria della Guerra fredda Sebald, in un episodio quasi distopico degli *Anelli di Saturno* (1995), mostra come accanto alla libertà di ricordare, che è assoluta, fuori dal tempo e dallo spazio della divisione trascorsa, germogli anche il terrore di ricordare. Ne *Gli anelli di Saturno* l'io narrante, pellegrino in un'Inghilterra davvero straniante, vaga per il luogo in cui "das Verteidigungsministerium während des Kalten Kriegs an der Küste von Suffolk weiterhin sogenannte Secret Weapons Research Establishments in Betrieb hatte, über deren Arbeit das strengste Stillschweigen verhängt war" (Sebald 1997: 276)²². Il narratore racconta del suo spaesamento di fronte ai relitti di una guerra combattuta solo nell'immaginazione, sulla cui eventualità erano stati investiti ingenti capitali finanziari e psichici, oggi rappresentati solo nella loro consistenza oggettuale – rottami metallici.

Und währte ich mich unter den Überresten unserer eigenen, in einer zukünftige Katastrophe zugrundegegangenen Zivilisation. Wie einem nachgeborenen Fremden, der ohne jedes Wissen von der Natur unserer Gesellschaft herumgeht zwischen den Bergen von Metall- und Maschinenrott, die

wir hinterlassen haben, war es auch mir ein Rätsel, was für Wesen hier einstmals gelebt und gearbeitet hatten (282)²³.

Oltre allo spaesamento, il personaggio confessa di nutrire un'emozione fobica totalizzante. Per lui la *promenade* a Orford, dove il ministero della Difesa inglese svolgeva questi esperimenti strategici, coincide con una paralisi. A un tratto si rispecchia in una lepre terrorizzata: di questa scena, sintomo di un rimosso che emerge solo per un "breve istante" è interessante che il narratore affermi di "rivedere tutto".

Nach wenigen Minuten schon kam es mir vor, als ginge ich durch ein unentdecktes Land, und ich fühlte mich, wie ich mich jetzt noch entsinne, zugleich vollkommen befreit und maßlos bedrückt. Nicht ein einziger Gedanke war in meinem Kopf. Mit jedem Schritt, den ich tat, wurde die Leere in mir und die Leere um mich herum größer und die Stille tiefer. Wahrscheinlich durchfuhr mich deshalb ein, wie ich zu wissen glaube, nahezu tödlicher Schrecken, als unmittelbar vor meinen Füßen ein Hase, der sich verborgen gehalten hatte zwischen den Grasbüscheln am Wegrand, auf und davon schoß, zuerst die brüchige Fahrbahn entlang, und dann, mit ein, zwei Haken, wieder hinein ins Feld. [...]. Der winzige Augenblick, da die Lähmung, die ihn ergriffen hatte, umschlug in die panische Bewegung der Flucht, war auch der Augenblick, da seine Angst mich durchdrang. Mit unverminderter, ja mit einer über mein Begriffsvermögen gehenden Deutlichkeit sehe ich nach wie vor, was in diesem, kaum den Bruchteil einer Sekunde ausmachenden Schreckensmoment sich ereignete (279-80)²⁴.

La fuga della lepre, il rivedersi nella lepre, lo speculare percepirsi incapace di ragionare, dettano forse la traccia per qualche appunto conclusivo, ma perturbante nella nostra epoca del "Per non dimenticare" disseminato ovunque. Perché, rammenta il Sebald-narratore con questa vicenda, il ricordo può

provocare anche terrore e quindi fuga dal ricordo. Il ricordo non è qualcosa di cui ci si impadronisce – di cui ci si appropria. Per questo il personaggio confessa: “sowenig vermag ich mit meiner Vernunft gegen die mich immer öfter durchgeisternden Phantome der Wiederholung” (223)²⁵. È questo il fine sotteso a molte opere di Sebald, compreso *Gli anelli di Saturno*: definire come l’umano non si sottragga per nulla alla legge naturale della distruzione, come l’umano sia cioè traccia, sintomo, escrescenza della storia naturale “inmitten des schleichenden, gewissermaßen und von Tag zu Tag auch nicht registrierbaren Zerfalls” (260)²⁶.

La distruzione storica è un fenomeno della distruzione naturale, del ciclo di rinascite e decadenze. Mentre il personaggio passeggia tra le vestigia di una civiltà scomparsa – quella della Guerra fredda –, riferisce di esser colto da una tempesta di sabbia, da cui riemerge, la gola secca e arsa, senza fiato, per dirci di aver scorto in quella burrasca naturale sopra i picchi abbandonati della nostra storia recente “[ein] blütenstaubfeinen Puder, welcher zuletzt übrigbleibt von der sich selbst langsam zermahlenden Erde)” (273)²⁷.

Ricordare, dunque, è un movimento contrario all’enorme autofagia della terra. Questo moto terragno è contrastabile, ma a prezzo di sofferenze di cui occorre essere coscienti senza orlare la memoria di retorica. Per questo la prima grande politica democratica consapevole aveva addirittura escogitato un giorno da non ricordare, rammenta Nicole Loraux. Per questo un’ossessione di Sebald, da tedesco che vuole *rendere conto* – dirsi responsabile –, è quella dei suicidi a scoppio ritardato: in un’intervista di quegli anni (1997) Sebald nota “una sorta di costellazione su questa faccenda del sopravvivere e dell’enorme lasso temporale tra l’ingiustizia subita e il momento in cui alla fine si viene travolti” (Wachtel 2019, 35).

E qui si torna al mitogramma iniziale, alla Niobe di Grass e alla tremenda lettura che ne dà Celan. Si potrebbe suggerire, sulla scorta di Sebald, che la serie dei suicidi di Celan, Szondi, Améry, Levi, non sia da leggere come una serie *tardiva*, ma come il segnale di una densità dell'oggetto del ricordo che, col suo tempo, graverà più di altri. Sebald lo rileva ancora nell'intervista del 1997.

Più si invecchia, in un certo senso, più si dimentica. Questo è certamente vero. Ampi tratti della vita svaniscono nell'oblio, in un certo senso. Ma ciò che sopravvive nella mente acquisisce un grado di densità considerevole, e un alto grado di peso specifico. E naturalmente una volta gravati da questo tipo di peso non è difficile venirne trascinati a fondo. Ricordi di questo tipo hanno la tendenza a gravare sull'emotività (35-36).

Eppure, incalza Sebald, cosa saremmo noi senza questo grave – senza il ricordo? Forse solo *sound and fury*, ribadisce. I ricordi violano, ma non sono inutili, servono anzi proprio a ordinare pensieri. Perché abbiamo un impulso essenziale a ordinare anche per mezzo dei ricordi. E tuttavia dobbiamo esser consapevoli del fatto che i ricordi sono aggressivi, che suscitano un'esigenza di difesa, tanto più quanto più sono ricordi di un conflitto, di una scissione. Di qualcosa che non vorremmo ricordare, di un tempo che non vorremmo raccontare. E anche lo scrivere è una forma di difesa elaborata – un non-abbandono.

Wahr ist allerdings auch, daß ich mich meiner Erinnerungen, die so oft und so unversehens mich überwältigen. [...] Monate- und jahrelang liegen die Erinnerungen schlafend in unserem Inneren und wuchern im stillen fort, bis sie von irgendeiner Geringfügigkeit heraufgerufen werden und auf seltsame Weise uns blind machen fürs Leben. [...] Und

doch, was wären wir ohne Erinnerung? Wir wären nicht imstande, die einfachste Gedanken zu ordnen, [...] unser Dasein bestünde nur aus einer endlosen Abfolge sinnloser Augenblicke, und es gäbe nicht die Spur einer Vergangenheit (Sebald 1997: 302-03)²⁸.

C'è quindi un'esigenza di organizzazione del materiale – epistemica ed estetica insieme, che porta a ricercare un fine e a suggellare coordinazioni di senso. Ma vi è anche un'evidenza del materiale stesso che spinge a tornarvi su. Ne *Gli anelli di Saturno*, non l'ultimo libro, ma "terminale" e ben posteriore al 1989, Sebald riprende il discorso sulle sepolture di uno dei suoi autori-feticcio, Thomas Browne, *Hydriotaphia*, per farlo proprio. Ricostruisce come gli oggetti-resto reperiti nelle urne vengano catalogati dal *polymath* seicentesco. Browne vi trova cenere, denti, frammenti ossei, monete, rarità di ogni sorta. Alla fine del quadro appare una singolare notazione di Sebald che, collocata nella giusta prospettiva, recupera un tratto della Niobe di Grass, per spingersi oltre.

Dergleichen von der Strömung der Zeit verschonte Dinge werden in der Anschauung Brownes zu Sinnbildern der in der Schrift verheißenen Unzerstörbarkeit der menschlichen Seele. [...] sucht Browne unter dem, was der Vernichtung entging, nach der Spuren der geheimnisvollen Fähigkeit zur Transmigration, die er an den Raupen und Faltern so oft studiert hat (Sebald 1995: 38-39)²⁹.

Nell'enorme dispendio di dolore ed energie che costa ogni scissione – per prima quella, violenta o meno, che separa il corpo dall'esperienza fatta, nel momento della morte –, oltre ogni conferma del fatto che siamo parte della storia naturale, la memoria, mentre organizza, viola, spaventa, pare non sedimentarsi, ma trapassare in altro stato. Il suo restare come oggetto sembra indicarci una misteriosa attitudine, un filtrare di strati di

vita in altri brani di storia naturale. In quest'ottica la memoria, anche quella della divisione, del conflitto, se rielaborata appare come un segnale di vita. Non risolve nulla, non è la soluzione, ma la chiave di un'interrogazione su come ci facciamo immagine del tempo³⁰. Al di là, al di sotto di ogni muro che proibisce di vedersi, di muoversi, al di là di ogni guerra simulata e reale, non c'è memoria se non di ciò che migra.

NOTE

¹ "Bruno [...] mi procurerà il necessario spazio per l'esercizio della mia facoltà mnemonica" (Grass 1999: 8).

² "[...] è la vigilia del 1 settembre del trentanove", "quando [...] tanto la motrice che il rimorchio della linea 5 scampellanante verso il centro si riempirono di bagnanti, stanchi e tuttavia rumorosi" (211).

³ "Il bastonato trovò motivo sufficiente per far diventare rosso fiamma i muri bianchi di calce della segheria appena costruita, in omaggio a una Polonia divisa, ma che acquistava appunto così un nuovo simbolo di unità" (18).

⁴ "Erano intedescati. Non erano più polacchi, e in cascibico sognavano soltanto" (298; traduzione lievemente modificata).

⁵ "[...] una fotografia di sua nonna Koljaiczek" (422).

⁶ Plard (1984: 286) ricostruisce la fonte in un'Atalanta seminuda come figura di prua di un museo navale.

⁷ Si è approfondito questo episodio, ampliandone il contesto, in Palma 2020: 106-10.

⁸ "Aveva voluto montare il legno [...]. Gli infermieri durarono fatica a separare Herbert dalla Niobe" (Grass 199: 190).

⁹ "Oggi so che tutto sta a guardare, che nulla rimane inosservato, che perfino le tappezzerie hanno una memoria migliore degli uomini. Non è il buon Dio a vedere tutto! Una sedia di cucina, un attaccapanni, un portaceneri semivuoto o la statua di legno di una donna, chiamata Niobe, bastano a fornire per ogni fatto un testimone che non dimentica" (187).

¹⁰ Cfr. sul ri-membrare (ma nell'Antico Egitto) Assmann (2002: 65), commentato proprio a proposito di Celan da Miglio: "Il problema di ciò che non è ripetibile in una traduzione, specie se di una poesia, si dilata per analogia nell'opera di Celan nel problema del dire l'irripetibile, del ripetere la voce

dei morti. La loro morte. Leggendo Celan posso recuperarli, sciamanicamente ri-membrarli” (2005: 18).

¹¹ L’episodio, e l’annotazione, è ricordato da Preece (2018). Sul suicidio di Celan naturalmente è meglio evitare semplificazioni: si legga quanto afferma Bevilacqua (2008: 5), quando ricorda come ancora nel 1964-67 il rapporto con la morte venisse presentato come un “giochetto di biglie” (si veda la poesia *Landschaft* del 1964). Ma è senz’altro significativo che nel 1967, in *Getta l’anno solare*, Celan scriva “l’inanimato, la patria, esige ora il ritorno”. Una patria di pietra, o di legno.

¹² “Quello di cui avete bisogno sono gli eroi intatti. Quel che trovate qui sono generazioni infrante. Una tragica contraddizione” (Wolf 2016: 150).

¹³ La notizia, dall’attimo in cui è circolata intorno al globo, divorava come una fiamma la muffita, pelosa corteccia dei secoli” (146).

¹⁴ “La Terra [...] era avvolta di un’aureola di pallido azzurro” (148).

¹⁵ “Le brillanti stravaganze nella stratosfera [...], il cumulo d’inutile fatica quotidiana” (154).

¹⁶ “L’agosto peraltro iniziò favorevolmente: caldo e asciutto, con cieli fondi, cui si badava poco – eccetto che per seguire con lo sguardo gli aerei, che sorvolavano il paese più frequenti del consueto. Lasciate che passi agosto – diceva la gente. – E ancora una parte di settembre. Più in là nell’anno non comincia, la guerra. Rita pensava: non si può più parlare nemmeno dell’estate e dell’inverno senza pensare a *questo*” (170).

¹⁷ “Queste case, del resto, si assomigliano ovunque. Sono costruite ‘là’ nello stesso modo come da noi. Per le stesse persone, per gli stessi crucci e per le stesse pene” (183).

¹⁸ “Credeva di conoscere, ora, questa città straniera, questo lembo straniero di una grande città. [...] I suoi giorni e le sue notti erano d’una sostanza diversa che altrove: d’una sostanza vitale straniera. Come se la fatica umana di milioni di persone di tener lontani da sé con quotidiano sforzo il disordine e il caos, proprio per quel luogo non fosse stata sufficiente. Una città tra le braccia dell’attimo, in trepida attesa dell’inevitabile irruzione della realtà. Materiale cento volte esperito, abietto, veniva ripresentato lì, sul mercato, ancora una volta come merce onesta” (190).

¹⁹ “Era l’ora limite tra cane e lupo” (195).

²⁰ Wolf pare alludere al rischio, paventato da Platone nel libro III della Repubblica, di un “riconoscimento mancato” da parte del cane, che viene a comportarsi come un lupo, in preda alla *lyssa*, ad “accessi di una follia lupo-sca che snatura il buon cane da guardia” (Carillo 2007: LIII).

²¹ Cfr. Sbarra (2018: 245). Sul retaggio inquietante dell’opera fantastica di

Kubin nei mitologemi culturali che daranno poi frutti nelle tragedie tedesche immediatamente successive, del romanzo di Kubin, cfr. Jesi (2018: 299-ss). In particolare, cfr.: “tutta questa visione [...] sembra all’osservatore di oggi contenere lo schema della vicenda del nazismo e delle sue strutture esoteriche” (302). Ma si noti come l’alternativa, per Jesi che legge Kubin, è all’intera “civiltà occidentale” (303). Si tratterebbe quindi, da parte di Wolf, di un consapevole rimaneggiamento di quel mito già tecnicizzato, nei termini di Jesi.

²² “Il ministero della difesa inglese all’epoca della Guerra Fredda aveva mantenuto in funzione lungo la costa del Suffolk i cosiddetti Secret Weapons Research Establishments, sulla cui attività era imposto il più rigoroso silenzio” (Sebald 2010: 244).

²³ “Cresceva in me la sensazione di ritrovarmi tra i relitti della nostra civiltà, andata a picco nel corso di una catastrofe a venire. Come un postero forestiero, il quale, senza nulla sapere circa la natura della nostra società, si aggiri in mezzo a montagne di rottami metallici e di macchinari distrutti [...] anch’io mi domandavo quali creature avessero lì vissuto e lavorato un tempo” (249).

²⁴ “Avevo l’impressione di avanzare in una terra inesplorata, e mi sentivo – lo ricordo ancora adesso – perfettamente libero, ma anche in preda a un’ansia immensa. [...] A ogni passo il vuoto, dentro di me e intorno a me, si faceva più vasto e il silenzio più profondo. Forse per questo fui preso da un terrore quasi mortale, come mi pare di ricordare, quando una lepre, che era rimasta sino allora nascosta tra i ciuffi d’erba ai bordi del sentiero, sbucò proprio davanti ai miei piedi per poi fuggire. [...] Il brevissimo istante in cui la paralisi l’aveva colta si ribaltò nel movimento della fuga in preda al panico fu lo stesso in cui la sua paura si trasmise a me. Con lucidità inalterata, e anzi superiore al mio normale grado di comprensione rivedo tutto ciò che accade in quell’attimo di terrore” (246-47).

²⁵ “Mi ritrovo incapace di contrastare con il raziocinio i fantasmi della ripetizione che sempre più spesso mi si materializzano davanti” (199).

²⁶ “[...] a lato della distruzione strisciante la quale costituiva ormai la normalità della vita e praticamente non veniva più registrata” (230).

²⁷ “[...] una polvere impalpabile come il polline, ultimo residuo di quella Terra che lentamente macina se stessa” (242).

²⁸ “È anche vero però che non conosco altro modo se non la scrittura per difendermi dai ricordi, che così spesso e all’improvviso mi sopraffanno. [...] Per mesi, per anni, i ricordi dormono dentro di noi e vanno in silenzio lussureggiando, finché un evento irrilevante li ridesta ed essi ci rendono singolarmente ciechi per la vita. [...] eppure, che cosa saremmo mai senza il ricordo? Non saremmo in grado di mettere ordine nemmeno tra i pensieri

più semplici [...], la nostra esistenza consisterebbe soltanto in una successione infinita di momenti privi di senso, e non vi sarebbe traccia di un qualche passato" (266).

²⁹ "Oggetti simili, risparmiati dallo scorrere del tempo, diventano, secondo Browne, simboli di quell'indistruttibilità dell'anima umana promessa dalle Scritture. [...] Browne, frugando in mezzo a ciò che è sfuggito all'annichilimento, cerca le tracce di quella misteriosa attitudine alla trasmigrazione, che ha spesso studiato nei bruchi e nelle falene" (37-38).

³⁰ È quanto pare affermare in chiave poetico-aporetica anche Ricoeur (1994: 21).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Agamben, Giorgio (2019), *Stasis. La guerra civile come paradigma politico*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Assmann, Jan (2000), *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Todesriten im Alten Ägypten*, trad. it. a cura di Umberto Gandini, *La morte come tema culturale. Immagini e riti mortuari nell'antico Egitto*, Torino, Einaudi, 2002.
- Bevilacqua, Giuseppe (2008), *Un cammino nel niente nell'opera tarda di Paul Celan, Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, eds. Massimo Baldi, Fabrizio Desideri, Firenze, Firenze University Press: 3-14.
- Carillo, Gennaro (2007), "Le cagne di Atteone. Unità e scissione della Polis", *Unità e disunione della polis*, ed. Gennaro Carillo, Avellino: Sellino: V-LX.
- Grass, Günter (1959), *Die Blechtrommel*, Frankfurt am Main, Fischer 1962, trad. it. a cura di Lia Secci, Vittoria Ruberl, *Il tamburo di latta*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Jesi, Furio (1967), *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, ed. Andrea Cavalletti, Milano, Nottetempo, 2018.
- Loraux, Nicole (1997), *La cité divisée*, trad. it. a cura di Stefano Marchesoni, *La città divisa*, introd. di Gabriele Pedullà, Vicenza, Neri Pozza, 2006: 231-63.

- Miglio, Camilla (2005), *Vita a fronte. Saggio Su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet.
- Palma, Massimo (2020), *I tuoi occhi come pietre. Trauma e memoria in W.G. Sebald, Paul Celan, Charlotte Salomon*, Roma, Castelvecchi.
- Pezzini, Isabella (2010), "Shadow Writing. W. G. Sebald's Syncretic Discourse", *Links. Rivista di letteratura e cultura tedesca*, 10:43-54.
- Plard, Henri (1984), "Une source du chapitre Niobe dans *Die Blechtrommel* de Grass", *Etudes Germaniques*, 39: 284-87.
- Preece, Julian (2018), *Günter Grass*, London, Reaktion.
- Ricoeur, Paul (1983), *Temps et récit*, vol. 1, trad. it. a cura di Giuseppe Grampa, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1994.
- Rudan, Paola (2018), "La barbara donna selvaggia e il segreto della città. Medea di Christa Wolf", *Polis, eros, parrhesia. Tragedia greca, questioni contemporanee: letture etico-politiche*, eds. Attilio Bragantini, Valentina Moro, Padova, Padova University Press: 33-48.
- Sbarra, Stefania (2018), "Christa Wolf", *Guida alla letteratura tedesca. Percorsi e protagonisti 1945-2017*, eds. Simone Costagli, Alessandro Fambrini, Matteo Galli, Stefania Sbarra, Bologna, Odoya: 136-45.
- Schwarz, Géraldine (2017), *Les amnésiques*, trad. it. a cura di Margherita Botto, *I senza memoria. Storia di una famiglia europea*, Torino, Einaudi, 2019.
- Sebald, Winfried Georg Maximilian (1995), *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, Fischer, 1997, trad. it. a cura di Ada Vigliani, *Gli anelli di Saturno. Pellegrinaggio in Inghilterra*, Milano, Adelphi, 2010.
- Wachtel, Eleanor (1997), "Cacciatore di fantasmi", *Conversazioni con Sebald*, ed. Lynne Sharon Schwartz, Roma, Treccani, 2019: 19-42.
- Wolf, Christa (1963), *Der geteilte Himmel*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1974, trad. it. a cura di Maria Teresa Mandalari, Roma, Edizioni e/o, 2016.

ASSUNTA SCOTTO DI CARLO

Pedro Salinas: la guerra, la bomba, le lettere, l'amore

Tis the times' plague, when madmen lead the blind.
Do as I bid thee, or rather do thy pleasure;
Above the rest, be gone.
(Shakespeare, *King Lear*, V-1)

1. *La guerra, le lettere*

Sí, yo estoy bien aquí; todo lo bien que un español puede estar hoy. Que no es mucho. Pero por lo menos estamos a salvo de los horrores materiales. De los demás, de los del espíritu, ni estoy, ni quiero estarlo. Aunque inútil, la única aportación de los ausentes a la tragedia de España es preocupación, pensamiento y dolor. Y de todo eso llevo mi parte, créame. Por lo demás los Estados Unidos son el país más decente con España, y en lo que mejor se puede vivir moralmente (Salinas 2007: 708)¹.

Le parole che Salinas rivolge all'amico Amado Alonso rispecchiano lo stato d'animo di tutti quegli intellettuali che, in seguito alla Guerra Civile e all'instaurarsi della dittatura di Franco, si videro costretti a lasciare la patria e a scegliere la via

dell'esilio. Il senso di impotenza e di inadeguatezza nei confronti del dramma spagnolo trova una minima consolazione nei sentimenti di "preocupación, pensamiento y dolor" che costantemente accompagnano lo scrittore. Seppur *desterrado*, Salinas continuerà a essere un osservatore sensibile, acuto e inquieto degli eventi che di lì a poco avrebbero sconvolto il continente europeo e il mondo intero:

Te confieso que soy cada día más pesimista respecto a la situación mundial. [...] Solo la entrada en la guerra de este país podría quizá evitar la catástrofe. Pero mientras haya partidos de *football*, películas "very sweet" de Deanne Durbin, y nuevos modelos de automóviles los americanos no se darán cuenta de que tienen encima la tragedia. También hemos visto *El Dictador*. Nunca estuvo Charlot mejor. [...] La escena del globo terráqueo, con el fondo de música mística de Wagner es lo más tremendo que he visto en el cine. ¡Y la gente se ríe! (Salinas 2007: 860)².

La superficialità e l'indifferenza con cui gli americani, interessati, secondo il poeta, solo al mantenimento del loro stile di vita ("the american way of living"), guardano alle notizie drammatiche che provengono dall'Europa, nutrono le paure del poeta. Persino il capolavoro di Chaplin viene accolto con scarso entusiasmo; le scene sono apprezzate per la loro straordinaria capacità di muovere il riso, ma il dramma resta quasi completamente ignorato:

Naturalmente, el pueblo americano es el dueño de sus destinos y si no le da la gana [ir] a la guerra ¿por qué va a ir? Pero lo que yo echo de menos es que no se le diga con toda claridad lo trágico y urgente de la situación y no se le ponga delante todos los aspectos y consecuencias de la decisión que tiene que tomar. Ese es mi argumento. Se está engañando al pueblo haciéndole creer que con los armamentos

emprendidos va a estar seguro y va a poder vivir en paz y a su modo. Y eso es una solemne estupidez o una pérdida mentira (Salinas 2007: 863)³.

L'accusa principale non è rivolta al popolo americano, ma a chi detiene il potere e sceglie volontariamente, attraverso un sapiente uso dei media, di mentire, ingannare e quindi manipolare l'opinione pubblica che, di conseguenza, non ha una visione chiara dei fatti. I giornali, con pochissime eccezioni, sono interessati esclusivamente a fare notizia e a vendere copie, e non si preoccupano minimamente né della veridicità dei fatti riportati né delle conseguenze legate a un diffuso e infondato allarmismo. In questa situazione non è di conforto neppure l'annuncio dell'entrata in guerra dei russi: nonostante sia ancora viva l'idea del "rouleau russe", Salinas crede che il loro esercito sia inadeguato alla guerra moderna e ne ipotizza la rapida disfatta. Allo stesso tempo, il poeta vede chiaramente che l'intervento sovietico diventa motivo di ulteriori dubbi per gli americani divisi gruppi tra isolazionisti e interventisti⁴:

Ninguna carta mejor podía dárselos a los *isolationists* americanos. Ya andan por ahí (anteanoche habló Lindbergh en San Francisco) diciendo la estupidez que era de esperar: que ir a guerra es ir a salvar el comunismo. Y esa simpleza insigne tendrá mucho efecto sobre los muchos millones de tontos, sobre los muchos millones de medrosos de aquí. Unos se creerán que es verdad; otros, conscientes de la falacia, harán como que se lo creen, para explotarlo. Y la opinión americana, que ya estaba despistada y temerosa, se va a aconejarse, y a meterse en la madriguera abstencionista (Salinas 2007: 892-93)⁵.

Ancora prima dell'inizio dei lunghi anni della Guerra Freda, dunque, la volontà di opporsi a ogni costo ai russi e al comunismo sembra determinare le azioni politiche e militari degli

statunitensi. La svolta arriva solo con l'attacco a *Pearl Harbor*: nel loro folle agire, che Salinas riconduce a quello degli eroi tragici "desde Esquilo a O'Neill" (Salinas 2007: 934)⁶, Giappone e Germania riescono a compiere l'impensabile: determinano l'ingresso immediato e senza riserve degli americani in guerra e, di conseguenza, trasformano i russi da nemici giurati in alleati preziosi. La speranza via via più forte di una rapida e felice risoluzione della guerra si accompagna tuttavia a uno sguardo più malinconico sulla situazione spagnola ("¡Esa herida, está siempre abierta!" scrive a Moreno Villa; Salinas 2007: 933)⁷; il poeta si rende conto che gli Alleati non comprendono il dramma della Spagna perché sembrano simpatizzare per Franco e appoggiare, nei fatti, il suo regime ("¿Viste la interpretación tan ligera e inconsistente que dieron aquí de lo de Franco? [...] Todo es tristísimo" dice a Guillén; Salinas 2007: 968⁸). Anche la fine della guerra non costituisce un momento di vera gioia e la paura del nazismo viene sostituita da un incubo ancor più tremendo:

Y por encima de esas desazones, claro, el fin de la guerra, bien de magnitud incalculable. Pero ¡lo que ha dejado atrás! [...] Te aseguro que desde que me enteré de la invención y uso de la tal bomba, me siento como avergonzado y disminuido en mi calidad de humano. Sí, la guerra ha terminado, pero antes de morir se deja puesto ese huevo monstruoso, del que pueden salir horrores nunca vistos. Por otra parte, el invento es exactamente lo que había que esperar, es el coronamiento de la época más estúpida de la historia humana. ¡Y qué comentarios, los de alguna gente! Demuestran que la historia estaba a punto para que la bomba naciera, que es la descomunal forma simbólica de la brutalidad y la estupidez del hombre del automóvil, de la radio, etc., del hombre del progreso. Se inaugura la era del terrorismo mundial. Ahora ya vivimos bajo una amenaza vaga, difusa, superior a todos los temores de antes. No sabes hasta qué punto me ha perturbado el tal invento, y lo descorazonado que me tiene. Y

luego, y como remate de adversidades, lo de España. ¿Será que no tengo paciencia? Pero por lo pronto, la actitud de las democracias anglosajonas, condenando con palabras a Franco, y ayudándole con sus hechos, al mantener relaciones de toda índole con él, a sostenerse en el poder, me parece nauseabunda (Salinas 2007 :1055)⁹.

Figlia della guerra e della paura, la bomba atomica segna l'inizio di una nuova epoca di terrore: il conseguimento di uno dei traguardi più alti della ricerca scientifica ha come risvolto della medaglia il raggiungimento del grado zero dell'umanità. Questo uovo mostruoso non è portatore di vita, al contrario è capace di sprigionare una forza distruttrice tale da mettere in ginocchio, con una sola esplosione, una nazione intera e, se utilizzato male, di annientare l'umanità stessa. L'uomo del progresso dipinto da Salinas nelle lettere possiede allora due caratteristiche essenziali: la stupidità e la mancanza di umanità.

La situazione diventa più preoccupante perché con la fine della guerra la Russia, che aveva dato prova della sua potenza, torna ad essere il nemico a cui opporsi ciecamente. Questo "simplismo mental", che struttura il mondo in due blocchi contrapposti e si fonda sul "miedo al comunismo", si converte in un'arma nelle mani di Franco che lo utilizza per costruire il proprio consenso: in una lettera a Guillén, carico di amarezza, Salinas ricorda il "famoso dilema estilo Hitler: 'Yo o el comunismo'" (Salinas 2007: 1057)¹⁰. La paura delle forze alleate è tale da rendere possibile l'assurdo: un sistema democratico protegge e sostiene un regime dittatoriale pur di evitare che un altro Paese possa cadere nella sfera di influenza russa. Gli spagnoli diventano così le prime, silenziose vittime della Guerra Fredda:

Muy desengañado estoy de la política, pero nunca, nunca, pude creer que Franco mandaría en España, una vez caído Hitler. Es la mayor estafa que han dado. Tanto me exasperan ya las declaraciones que cada tres o cuatro semanas

hacen esos fariseos, para callar las débiles voces de ciertas minorías, en sus países, que mi clamor ahora es: “¡Que se callen!”. Que dejen sufrir a España en silencio [...] (Salinas 2007: 1063)¹¹.

Tutto il mondo, scrive ad Ángel Rodríguez-Olleros, vive “en vilo”, immerso in un’atmosfera di “paz armada y vigilante”, in cui russi e americani si osservano “como posibles beligerantes” (Salinas 2007: 1089)¹². Negli Stati Uniti si rafforza la campagna d’informazione, o meglio di “exageración y envenenamiento” contro la Russia con il solo scopo di preparare psicologicamente l’opinione pubblica alla guerra: questo, “combinado con la bomba atómica”, commenta il poeta, “es para tenerle a uno intranquilo, aunque cualquier cabeza sensata se resiste a creer que se pueda lanzar al mundo a la hecatombe definitiva. Pero entonces ¿a qué todas estas campañas de azuzar odios y movilizar enconos contra Rusia?” (Salinas 2007: 1099)¹³. Le costanti critiche al mondo e alla politica statunitense non devono essere prese come un segnale di sostegno all’URSS o come implicita adesione al comunismo, al contrario rappresentano una rivendicazione di libertà di pensiero e giudizio da parte del poeta. In più occasioni, e quasi sempre all’amico Guillén, Salinas confessa di non poter aderire al comunismo soprattutto per quelle che definisce ragioni umane:

[...] porque la estructura política del comunismo aplasta cosas del hombre que yo considero esenciales y respetables, por encima de todo. En suma creo que no puede haber una sociedad bien organizada si los que la componen son seres privados de lo que distingue al hombre del animal, y lo que le eleva sobre lo que tiene de animal, y no le distingue aún. Es decir, mi incompatibilidad con el comunismo no es económica; ahí estoy de acuerdo con ellos, y el capitalismo y la llamada *free enterprise* me parecen podridos, sino humana, de alma, no de cuerpo. [...] Pero esta profunda convicción

mía, ni me ciega, ni quiero que me ciegue, para comprender lo que ese monstruoso hecho del comunismo tiene en sí, de superior en su propósito, al capitalismo. Y sobre todo, no me ciega para juzgar con un poco de imparcialidad, y de aspiración a lo claro, en el juego de fuerzas políticas del mundo de hoy, en los Congresos, Asembleas, Reuniones, etc. de Naciones y ministros, por donde anda la razón, en cada caso, sin obedecer a ese automatismo, por el cual se la halla siempre en el polo opuesto de lo que diga o haga Rusia. Ese automatismo (“todo lo ruso, es de raíz, y sin más, perverso y hay que oponerse a ello, con toda la fuerza, hasta con la atómica”) es lo que nos cuesta a los españoles el seguir en el destierro, ya que los automáticos en cuestión, han decidido que puesto que Rusia se opone a Franco, Franco es bueno. Es decir que los españoles somos testigos de excepción; y más, víctimas, de esa mecanización de las reacciones críticas [...] Me repugna además la concepción de melodrama barato, del traidor, que se procura crear, para echar la culpa a Rusia y al comunismo de todo lo acontecido y acontecible, desde que se acabó la guerra. Es decir, mi postura proviene de mi deseo de pensar y juzgar con limpieza y claridad, y alzarme sobre el mundo de melodrama, en que viene a añadirse la Inquisición, al petrolero con sus barbas, al anarquista, al jesuita, al masón, una nueva figura: el comunista (Salinas 2007: 1111-12)¹⁴.

La lunga citazione è molto importante non soltanto per comprendere la posizione politica e culturale del poeta, ma anche perché offre un'efficace rappresentazione del mondo durante gli anni della Guerra Fredda. Ancora una volta, infatti, Salinas legge la realtà in termini letterari: nel teatro del mondo, gli americani hanno messo in scena un melodramma in cui recita un ruolo fondamentale un nuovo personaggio, fisso e stereotipato come tutti gli altri: il comunista. Questa immagine teatrale, inoltre, è tanto più interessante perché si ricollega a quella ampiamente diffusa negli anni in cui, grazie al discorso di

Churchill, era diventata familiare l'idea della *iron curtain*, la cortina di ferro, que doveva essere calata sull'Europa per evitar que l'incendio ruso riuscisse a espandersi. Nella riflessione del poeta, i russi comunisti, traditori e colpevoli di ogni malignedad, devono essere fermati e contrastati in ogni modo, anche a costo della libertad degli spagnoli. Ancora una volta la sociedad, ormai instupidida, non è capace de verer la complessidad del momento storico: gli uomini sembrano automi que eseguono meccanicamente le indicazioni ricevute, que piensano e agiscono secondo un modelo fijo e predefinido. Salinas cerca de prender le distanze da questo escenario melodrammatico e, in tal senso, rivendica con forza la propria capacidat de verer e observar ("no me ciega", "no quiero que me ciegue", "ni me ciega") e il diritto a poter piensar e evaluar i fatti in maniera autonoma, con "limpieza e claridad".

Riflessioni importanti sul nuovo, perverso rapporto que si è instaurato tra umanità e progresso scientifico si trovano nella lettera del luglio 1948 a Guillén:

Leí *Morts sans sépulture* de Sartre [...]. Es un drama brutal, muy impresionante, y que me gustaría ver. Excelente intento de revulsivo, para nuestra indiferencia. Pero que de nada servirá porque como dice el gran energúmeno de Bernanos en otro libro que he leído, *La France et les robots*, "*nous sommes désormais en possession d'une certaine espèce d'imbécile capable de résister toutes les catastrophes...*". Sí, que le vayan a esa gran creación del mundo moderno con dramas y monsergas. A él, con su técnica le basta, y le sobra. Dice Bernanos entre otras cosas que suscribo: "*Un monde gagné pour la technique est perdu pour la liberté. [...] Le progrès n'est plus dans l'homme, il est dans la technique, dans le perfectionnement des méthodes capables de permettre une utilisation chaque jour plus efficace du matériel humain*". Esa expresión del *material humano*, gemela de la americana *man power*, es horripilante. Hace también una comparación entre la crueldad de los hombres de Pizarro y los lansquenets y la del moderno aviador que

tira la bomba, magnífica. Y lo mejor, y más serio me parece esto: “*Nous n’assistons pas à la fin naturelle d’une grande civilisation humaine, mais à la naissance d’une civilisation inhumaine qui ne saurait s’établir que grâce à une vaste, à une universelle stérilisation des hautes valeurs de la vie*”. Entretanto el general Bradley, jefe del Estado Mayor americano pidió públicamente que se fabriquen armas aún más mortíferas que las conocidas, para “conservar la paz”. No se ha hecho un comentario, que yo sepa, a tamaña mezcla de salvajada y mehez (Salinas 2007: 1235)¹⁵.

La lettura del testo di Georges Bernanos, il cui titolo corretto è *La France contre les robots*, consolida il pessimismo di Salinas nei confronti di questa nuova umanità che in nome della scienza, della possibilità di creare armi sempre più potenti, ha rinunciato completamente ai valori umani. Un qualunque aviatore può in fondo essere più crudele dei feroci soldati di Pizarro o dei lanzichenecchi, perché può uccidere in un istante, soltanto premendo il pulsante che farà cadere un uovo-bomba, migliaia di persone senza provare l’angoscia e la nausea che inevitabilmente un uomo dovrebbe sentire nell’uccidere un altro uomo. Lo stesso Pizarro, scrive Bernanos, a un certo punto avrebbe avvertito l’esistenza di un “limite de cruauté” (Bernanos 1947: 160), invece un semplice aviatore, che non vede le proprie mani macchiarsi di sangue e non sente le urla delle sue vittime, non riesce a percepire alcun limite. Questa nuova civiltà inumana, inoltre, si rivela nell’irrefrenabile corsa alla creazione di armi sempre più distruttive che vengono presentate come strumenti necessari al mantenimento della pace. L’unica possibilità che resta durante la Guerra Fredda è dunque “convivir inestablemente [...] Pero siempre en peligro” (Salinas 2007: 1263)¹⁶.

L’ansia atomica diviene uno dei temi centrali di questi anni e possiede, come ha mostrato Aznar Soler, importanti implicazioni politiche ed etiche (2017). Molti scrittori e intellettuali, spagnoli e non, cercarono di dare forma a queste paure nelle

loro opere. Salinas inizia a riflettere su questo tema già dal 1944, con il poema *Cero* inserito nella raccolta *Todo más claro* e l'atto unico *Cain o una gloria científica*. Successivamente, nei primi mesi del 1950, in una lettera a Guillén, il poeta parla dei suoi ultimi lavori, tra i quali spicca un romanzo breve ("¡Género absurdo!") incentrato sul tema bomba:

No te digo nada del tema: inspirado por la más espantosa de las realidades contemporáneas, la bomba, ya sea atómica, ya hidrogénica. No puedo apartar ese horror de mi conciencia y esa novelita quizá no sea más que un desahogo del corazón (Salinas 2007: 1331)¹⁷.

La scrittura permette a Salinas di trasformare in parole e immagini l'orrore che sente e, così facendo, il poeta riesce a dare un po' di sollievo alle preoccupazioni legate alle vicende storiche e alla stupidità che sembra aver offuscato le menti degli americani:

La demencia llega a lo peligroso; cuando uno lee que en dos Estados del West, Oregon y Washington, ya se están organizando para empezar a funcionar enseguida, las redes de prevención y escucha contra ataques aéreos, todo el sistema defensivo de tiempo de guerra, con la intervención de miles de hombres, hay que dudar de la razón pública (Salinas 2007: 1331)¹⁸.

Sono gli albori del clima di tensione che definirà i decenni successivi, ma la sensazione di vivere una pace apparente e instabile, "siempre en peligro" (Salinas 2007: 1263)¹⁹, è già chiaramente distinguibile. In un paio di mesi l'opera, cresciuta ancora un po' in estensione, è conclusa:

El título pudo ser: *La bomba* sencillamente o *La bomba equis*, más indicativo. Se trata de una combinación de realismo y fantasía, sobre el tema que a todos nos tiene atormentados.

No desde un punto de vista polémico, ni menos aún político, sino poético-humano. Creo que tiene suficiente interés para mantener la atención viva. Ya comprenderás que lleva mucho de ironía, o sarcasmo, mejor. Me he quitado ese peso de encima. ¿Qué título te gusta más, si alguno? (Salinas 2007: 1335)²⁰.

Nonostante Guillén²¹ preferisca il titolo *La bomba X* e lo stesso Salinas lo riporti in altre lettere²², il titolo finale sarà diverso: la *equis* con cui si rimandava sia al senso di incognita legato alla bomba sia alla temibile bomba a idrogeno, la cosiddetta *H-bomb*, viene sostituita dall'aggettivo "increíble" che, accostato alla bomba, meglio lascia intravedere la fusione tra realismo e immaginazione che è alla base del racconto. La critica al presente e alle politiche scellerate condotte da Stati Uniti e URSS, che tuttavia non vengono mai evocate direttamente, è evidente; l'opera, come il poeta stesso scrive in una lettera a Elsa Fano, si pone come un invito alla pace e alla riflessione sulla scienza:

Entretanto, y *faute de mieux*, sigo escribiendo. Debe de estar a punto de salir, si no ha salido ya, una narración novelesca, fantástica, titulada *La bomba increíble*, que de seguro no la gustará a usted porque es pacifista y simbólica, y usted a fuer de buena *american citizen*, no podrá aguantar el sonido de la palabra *paz*, que es, naturalmente, una maniobra comunista. (¿No sabe usted que ya este verano se persiguió a ciertas gentes por el pintoresco delito de *extreme pacifism*? Pero no hablemos del estado psicológico de este país, porque es algo de demencia. Con decirle a usted que se retiran del comercio discos de gramófono, escritos hace cinco años, porque defienden la paz, ante el horror de la bomba atómica; y que se condena a un año de cárcel a un individuo por escribir en la pared: *Peace, H-bomb, no!* La advierto que estos *bits of information* no me los han dado los comunistas, con los que no tengo el honor de mantener relación alguna, ni la quiero, sino el *New York Times*) (Salinas 2007: 1383)²³.

Il testo fu pubblicato con non poche difficoltà nel 1950 e fu accolto con una certa freddezza: “el ambiente” scrive il poeta alla figlia “no está para novelas de bombas. Creo que ya no quedamos más que los cuáqueros el Papa y yo, opuestos terminantemente a su uso” (Salinas 2007: 1405)²⁴.

2. *La bomba, l'amore*

La bomba increíble, che Salinas definisce romanzo breve, narrazione fantastica e simbolica, e infine “fabulación” (come indica il sottotitolo dell'opera), può essere collocata all'interno delle narrazioni distopiche con cui, in quegli anni, gli scrittori provano a ragionare sui conflitti del presente: basti pensare che solo un anno prima, nel 1949, Orwell pubblica il suo *Nineteen Eighty-Four* (cfr. Bou 2007: 846).

La vicenda narrata si colloca quindici anni dopo l'ultimo conflitto mondiale, in un paese immaginario indicato come E. T. C. (*Estado Técnico Científico*) che si è consacrato completamente alla scienza e alla tecnica e, di conseguenza, ha eliminato e screditato ogni altra forma di sapere, di conoscenza e di valore. Uno dei luoghi simbolo di questa civiltà è il *Templo de la paz*: un museo in cui si custodiscono in grandi bacheche tutte le armi, a partire da quelle primitive fino alla bomba atomica, che avevano consentito all'uomo di ottenere la pace. Proprio in una delle sale di questo museo compare un misterioso oggetto che emette una sorta di ticchettio: nessuno sa come sia arrivato lì, nessuno riesce a capire come funzioni. L'infaticabile macchina della scienza si mette in moto per decifrare con numeri e sigle la nuova bomba, ma ogni tentativo fallisce e così, quasi in preda a un *raptus* di follia, il più grande scienziato del paese, Víctor Mendía, si scaglia contro la bomba e la trafigge con un coltello. A questo punto l'incredibile ordigno si apre e ne fuoriescono delle bolle che fluttuano nell'aria e che, nel rompersi, si tramutano in suoni spaventosi. Nessuna risorsa della scienza riesce a

fermare la diffusione di queste bolle e non resta altro che programmare un'evacuazione completa e sistematica. Due persone, emarginate e condannate perché ribelli al mondo della scienza, Cecilia e Víctor, decidono di non scappare: la ragazza, attraverso una serie di sogni e di visioni, sente di sapere cosa sia in realtà l'oggetto misterioso e come evitare l'imminente tragedia. Così, grazie al suo abbraccio, le urla si placano, la bomba sparisce nel nulla e i due sopravvissuti, come nuovi Adamo ed Eva, possono sognare un mondo nuovo in cui mai più un uomo ucciderà un altro uomo, in cui non si sentirà più "el jay! de Abel" (Salinas 1950: 1129).

I temi e le immagini centrali dell'opera sono anticipati dalle epigrafi con cui Salinas accoglie il lettore sulla soglia del testo (Bou 2017: 149-50). Il motivo della possibile fine del mondo viene introdotto con i versi di *The Hollow man* di T. S. Eliot ("This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper"): dalla bomba non nascerà nessuna esplosione, ma solo un gemito, un segno concreto della sofferenza e del dolore dell'uomo. Con *El Cristo de Velázquez* di Miguel de Unamuno ("No tu madre, / nuestra cándida tierra, manadero / que no se agota de salud pristina, / nuevo pastor Abel, mas tus hermanos / te segaron el hilo de la vida; / no natural tu muerte, sino humana"), Salinas introduce sia la sfera religiosa, sia la riflessione sulle ragioni dell'apocalisse: la morte non avverrà per ragioni naturali, ma, come per Abele, sarà il frutto di un gesto folle e sconsiderato dell'uomo stesso. Infine, il verso di *Panorama ciego de Nueva York* di Federico García Lorca ("Es una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo") rimanda sia alla bomba, che racchiude al suo interno tutto il dolore dell'umanità, sia alle bolle d'aria che contengono le grida di dolore di tutta l'umanità. Attraverso questi riferimenti, inoltre, il poeta ricostruisce una tradizione poetica incentrata sulla denuncia della perdita dei valori morali, umani e religiosi in cui intende collocarsi a sua volta.

La narrazione è condotta con uno sguardo limpido e assolutamente verisimile, abbondano “pormenores convincentes” (Gullón 1951: 3) che consentono al lettore di accettare facilmente anche gli elementi più incredibili. Questo effetto di realtà si fonda anche sulla possibilità di cogliere una serie di riferimenti alla storia contemporanea e in particolare allo stato di tensione in cui gli uomini si trovano a vivere negli anni della Guerra Fredda: ci troviamo in un mondo in cui la pace è il frutto di uno stato permanente di guerra (*Si vis pacem para bellum* è solo una delle frasi che vengono proiettate sulle pareti del museo della pace), in cui si esalta la tecnologia capace di dare forma ad armi sempre più pericolose, in cui il culto cieco della scienza ha reso gli uomini meno umani, incapaci di ragionare e di comprendersi gli uni con gli altri. Se Bou ha sottolineato che il laboratorio descritto nel capitolo XI, “La ciencia se ve en apuros”, ricorda quello in Nuovo Messico in cui si costruì la bomba atomica (Salinas 1950: 846), è possibile rintracciare nel testo altri richiami, più o meno espliciti, a questioni e problemi del presente. Si pensi, ad esempio, al capitolo IV, “El triunfo de un periodista”, in cui il giornalista vuole fare notizia a ogni costo e per questo tradisce ben due volte Paquita, la fidanzata: in primo luogo perché pubblica una storia che lei gli aveva raccontato in confidenza, in secondo luogo perché nel farlo modifica le sue parole “con abultamientos, claroscuros, insinuaciones que no diciendo nada preciso estremerían de probabilidades” (Salinas 1950: 1029). Non è difficile cogliere un nesso con l’atteggiamento di certa stampa americana, più volte criticata da Salinas nelle sue lettere, pronta a tutto pur di pubblicare notizie capaci di attirare l’attenzione del pubblico. Nel capitolo VIII, “Cecilia en la Ciudadela”, scopriamo che la protagonista aveva un fratello, un giovane aviatore morto, secondo la scienza, per ragioni inspiegabili:

El muchacho tomó parte en la última campaña dinámica de paz [...]. Del avión que tripulaba se soltaron muchas

bombas sobre ciudades adversarias. Licenciado, con honrosa hoja de servicios, le acometió el padecimiento; debilitación de energías, flaqueza de voluntad, un desánimo progresivo, que le inducía a pasarse horas y más horas como en ausencia del hoy, en misteriosas regiones de su interior. Ninguna causa externa se pudo hallar a tal desvaimiento (Salinas 1950: 1049).

Consumato dal dolore profondo che può provare solo chi ha percepito quel limite di crudeltà di cui parla Bernanos e, dopo averlo superato, sente dentro di sé il peso di aver ucciso centinaia di persone, il giovane si lascia morire accompagnato dalle preghiere della sorella e della madre. Ancora, Víctor Ensenada può ricordare l'individuo a cui si fa riferimento nella già citata lettera a Elsa Fano, entrambi condannati al carcere per essersi dichiarati pacifisti. Víctor, inoltre, è considerato il "primer enemigo del E.T.C." a causa della sua incredibile e perversa dialettica, nutrita dalla lettura di libri antichi e proibiti come la Bibbia, con cui riusciva a dire cose che distorcevano la realtà:

Por ejemplo, que el P.D.D. no era tal, sino un ejército como todos los que habían assolado la tierra; que el "estado dinámico de paz" significaba algo tan horroroso que las gentes tenían miedo a la verdadera palabra que ocultaba: guerra; que los instrumentos de pacificación, llamados por su nombre exacto, eran, en verdad, armas; y, por si todo fuera poco, que la Ciencia y la Técnica, supuestas benefactoras de la humanidad, iban derechas a acabar con ella (Salinas 1950: 1099).

Colpevole di pacifismo estremo, Víctor si fa espressione delle convinzioni del poeta e del suo essere contrario al progresso tecnologico quando si trasforma in uno strumento letale per l'umanità. Allo stesso tempo questo personaggio simboleggia anche l'uomo che è ancora capace di ragionare, che non si lascia

sempre guidare e manovrare da chi detiene il potere e che anzi si oppone a ogni costo a “los ciegos de voluntaria y empeñada ceguedad, los que tenían los ojos para ver y no veían” (Salinas 1950: 1128). Salinas crede fermamente che la cecità sia la piaga principale di cui è vittima l’intera società contemporanea, e in più di un’occasione fa riferimento a un quadro di Brueghel intitolato *De parabel der blinden* perché gli sembra perfetto per rappresentare la “política europea” e più in generale la “marcha del hombre en los últimos veinticinco años” (Salinas 2007: 1042)²⁵. L’artista fiammingo, insieme a Goya e a Bosch, fa parte di “ciertos visionarios, que se veían venir las cosas” (Salinas 1949: 608) a cui il poeta fa riferimento nelle pagine iniziali di *Todo más claro*: come loro, che avevano dato forma a mondi grotteschi e popolati da creature mostruose dietro cui si celavano le storture del presente, Salinas decide di raccontare un mondo alla rovescia, specchio di quello vero, per provare ad aprire gli occhi dei suoi lettori, per provare a far sentire la propria voce.

Non sarà allora un caso che in questo gioco di rovesciamenti lo scrittore decida di citare un libro per bambini, *Alicia en el país de la tecnocracia*, “versión modernizada de un estúpido librejo con que antes se extraviaba a la infancia”, in cui la protagonista non cade nella profondissima tana del bianconiglio per arrivare in un mondo meraviglioso, ma scende per centoventi metri utilizzando una “plataforma móvil”, schiaccia pulsanti elettrici che aprono porte e non vede creature fantastiche, ma donne vestite di bianco che lavorano in laboratori di genetica, l’unica meraviglia ammissibile dalla scienza (Salinas 1950: 1032). In questo sistematico rovesciamento che investe ogni aspetto del vivere umano risiede anche quella ironia a cui fa riferimento l’autore come chiave di lettura dell’opera.

Ma non è possibile “volver del revés” un paese dall’oggi al domani, e dunque esistono ancora alcuni poveri reietti che si dedicano a “creencias desacreditadas por la ciencia positiva” e tra questi Cecilia Alba, nel cui nome è iscritta la speranza di una

rinascita, lettrice di opere di immaginazione, poesie e romanzi, "incapaz de adecuarse a la vida moderna" e dotata di una bellissima calligrafia (Salinas 1950: 1049-50). La ragazza è tra i primi a vedere l'oggetto misterioso il giorno della sua apparizione:

No podía engañarle, si el tacto le aseguraba, la vista: allí estaba, imponente, como un tercio menor que la atómica, la bomba, otra, nueva. La forma muy extraña, más bien oval que esférica, algo así como un huevo pero más aplastada. El color no era el frío brillante del metal, sino tirando a cárdeno. Sin duda por efecto de la luz, parecía dotada de un movimiento asemejable a un inflado globo que empieza a desinflarse y entonces se dilata otra vez a su plenitud y torna a encogerse, con rítmico subir y bajar (Salinas 1950: 1019).

Uno strano manufatto, una bomba nuova con una forma e un colore diverso dal solito²⁶, e contemporaneamente un oggetto che fin dalle prime descrizioni sembra essere animato, vivo perché capace di muoversi, di pulsare, e come si scoprirà di lì a poco, di emettere un rumore molto più simile a un battito che al *timer* di una bomba a orologeria (Polansky 1988). Se questi elementi non fossero sufficienti a rivelare al lettore la natura di tale oggetto, nelle pagine successive, anche attraverso riprese testuali, lo scrittore fa in modo che Cecilia lo identifichi con il cuore posto tra le mani della Vergine Dolorosa:

Las manos, cruzadas sobre el pecho, y encima de ellas una extraña adición que le había traído, hacía mucho, algún devoto: un gran corazón de metal dorado, que con el humo y el tiempo tenía avejentado el brillo y pasado el color; ahora todo parecía un manchón cárdeno, esperando las lágrimas de arriba, que vendrían a limpiarlo (Salinas 1950: 1053).

Mentre la scienza con i suoi adepti-scenziati fatica a spiegare la natura dell'oggetto, la religione offre a una ragazza la

possibilità di comprendere il prodigio: il misterioso manufatto forse non è una bomba, ma un cuore metallico del tutto simile a quello della statua della Vergine²⁷. A dare sempre più solidità alle sensazioni di Cecilia ci saranno una serie di sogni-visioni in cui, ad esempio, vedrà la statua con le mani vuote. Altri indizi vengono poi forniti al lettore: la decisione di Mendía di ferire con un'arma primitiva, un coltello, l'oggetto misterioso ci riporta all'immagine della *Mater Dolorosa* che viene raffigurata con uno spadino che le trafigge il petto o con il cuore trapassato da diversi spadini (molto spesso sette, come i peccati capitali e come le coltellate inflitte dall'uomo alla bomba). La bomba-cuore ferita a morte dalla scienza non scoppia, ma si spacca ed emette un gemito terrificante:

No es que estallara. Ni estampido horrísono, ni detonación descomunal; lo que le salía de dentro era un gemido de tal calidad que sólo en dolor y garganta de hombre podía originarse, pero que inmediatamente se agrandaba, creciéndose a tal volumen, a tal desgarradora intensidad, que ningún pecho humano ni ninguna humana voz serían bastante a emitirlo (Salinas 1950: 1084).

Il prodigio prosegue con la fuoriuscita di ampolle d'aria e acqua che a loro volta, nel rompersi, liberano dei suoni del tutto simili a urla di dolore. Abbiamo già detto che questa immagine trova un suo precedente nel verso di García Lorca posto in epigrafe, tuttavia è possibile che Salinas avesse in mente anche una celebre scena di *Gargantua et Pantagruel*, testo amato dallo scrittore²⁸. Nel cinquantaseiesimo capitolo del quarto libro, Gargantua e Panurge si trovano a navigare lungo il confine del mar Glaciale e assistono all'incredibile fenomeno delle "paroles gelées", piccole sfere di ghiaccio che, sciogliendosi, liberano delle voci provenienti dal passato. Il comandante della nave spiega allora che in quel luogo gelido si era consumata una

terribile battaglia e “les paroles et les cris des hommes et des femmes ont alors gelé dans l'air, de même que le tumulte des armes, les chocs des armures et des cuirasses, les hennissements des chevaux et tout le tintamarre du combat”:

Il jeta sur le pont une pleine poigné de paroles gelée qui semblaient des dragées en sucre de diverses couleurs. On y voyait des mots qui avaient les couleurs qu'on voit sur les blasons: rouges, vertes, bleus, noirs et dorés. [...] On y vit des paroles bien piquantes ainsi que des paroles sanglantes (le pilote affirma que ces dernières retournaient parfois où elles avaient été prononcées mais au risque de se couper le soufflé), des paroles horribles et d'autres assez peu plaisantes à contempler. Quand elles eurent toutes fondues ensemble on put entendre hin, hin, hin, his, gis, tic torche, lorgne, brededin, brededac, frr, frrr, frrr, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, tracc, trac, trr, trr, trr, trrr, trrrrr, on, on, on, on, on ououououou [...] (Rabelais 1552, ed. 1994: 670).

Anche in questo caso le parole gelate (percepitate più come suoni) sono legate a un evento tragico, a una guerra, e conservano la traccia del dolore e della paura di chi l'ha vissuto. Nel passaggio appena citato mi paiono particolarmente interessanti due aspetti perché sembrano rimandare alle bolle di cui parla Salinas. Il primo riguarda il legame tra le parole e i colori che Rabelais descrive all'inizio del passo e che Salinas ripropone nel capitolo in cui per la prima volta introduce l'incredibile fenomeno: le sfere fluttuanti, attraversate da raggi di luce, danno vita ad uno scenario fantasmagorico, “como un arco iris con sus bandas descompuestas, danzantes, en infinitas ampollas de colores”. Il secondo, forse più significativo, è il riferimento alle parole sanguinanti di cui parla lo scrittore francesce che sembrano riecheggiare nelle “burbujas rojizas tan densas que parecían chorros de sangre” di Salinas (1950: 1088). Nella rielaborazione del mito²⁹, lo scrittore elimina il riferimento esplicito al

calore necessario per portare a nuova vita i suoni imprigionati, tuttavia sottolinea più volte che solo gli uomini riescono a sentirli e dunque introduce implicitamente la necessità di un contatto umano. Le voci, “oubliées et quasi incompréhensibles” (Varvaro 2014: 1378), ritornano per essere ascoltate, per urlare a tutti la sofferenza e l’ingiustizia subita, per scuotere nel profondo l’animo di tutti gli uomini, per far sì che i ciechi tornino a vedere, che gli uomini riprendano a sentire. Il progresso scientifico non può far nulla per fermare questo dolore e per la prima volta l’E.T.C. si trova a dovere cedere alla “menos verosímil de las verdades”: la scienza, così come la tecnologia, “no servía” (Salinas 1950: 1089).

Cecilia e Víctor, che si incontrano durante l’evacuazione, non sanno cosa stia succedendo:

- Algo ocurre, algo muy grande... - decía Víctor - . Esto de que se vayan en masa, o que se los lleven, sin dejar a nadie... ¿Tú crees en el fin del mundo, Cecilia? Ellos dicen que lo pueden todo, que lo saben todo: hasta cómo acabar con el mundo, científicamente...¿Pero por qué van a querer destruir el mundo? ¿Como no sea sin querer...! [...] Cecilia, yo ya no sé... si debíamos seguir...Quién sabe lo que nos encontraremos, algo tremendo será cuando así se escapan... Tú no lo sabes, tampoco...

- No, pero lo siento; siento que les parece malo y no lo es. Lo temen, pero yo no le tengo miedo...Yo no soy como ellos. Me parece que tú tampoco (Salinas 1950: 1101-02).

Il pericolo di una distruzione involontaria del mondo di cui parla Víctor è lo stesso che avverte lo scrittore in relazione al possibile scoppio di una guerra tra America e Russia e di cui parla, come abbiamo visto, nelle lettere. In entrambi i casi, l’ipotesi ci viene presentata come un atto demenziale perché porterebbe all’utiizzo delle bombe e dunque alla fine dell’umanità. Si tratta di un’angoscia diffusa se si pensa, solo per fare un

esempio, al *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* realizzato qualche anno dopo da Kubrick, nel 1964, in cui il regista, per sublimare le sue paure, offre una sua lettura tragicomica dei rischi insiti nella Guerra Fredda e rappresenta una fine del mondo causata dalla follia di un generale americano che innesca, inevitabilmente, l'esplosione di decine di bombe atomiche. Ma nel testo di Salinas c'è ancora una speranza; Cecilia dimostra che non è ancora troppo tardi per riscoprire il valore dell'amore:

La verdad que Cecilia presentía, sin saberla, allí le salía a la cara; no, ni misterio inescrutable, ni fenómeno físico, era aquello; sí clamor de humanidad. Sollozos, gemidos, con calor aún de pechos y labios, conservado misteriosamente. Seres humanos, de siempre; los victimados, los ajusticiados sin justicia, los sacrificados por sus prójimos, los muertos de muerte cainita, de muerte por mano fraterna. [...] pedían que se acabara el mal que el hombre hace al hombre. [...] Cecilia se aproximó a la bomba; grande era el misterioso cuerpo manantial de las quejas y, sin embargo, porque mandato interior, irresistible, se lo mandaba abrió los brazos para estrecharlo contra su pecho (Salinas 1950: 1126-27).

Non c'è nessuna arma prodigiosa, solo l'umanità che invoca la fine della sofferenza e delle ingiustizie, la chiusura delle ferite. I riferimenti alle vittime sacrificate e ai morti per mano fraterna, possono forse essere letti anche come richiami più diretti al dramma spagnolo: non soltanto ai morti durante la guerra civile e dunque uccisi dai propri fratelli "Caínes sempiternos", ma anche, più in generale, al popolo spagnolo sacrificato ingiustamente per favorire interessi altrui (cfr. Rodríguez Monegal 1996).

Dinanzi al cuore pulsante la ragazza non ha dubbi e abbraccia tutto quel dolore che, a poco a poco, si placa fino a sparire nel nulla. Ancora una visione, un attimo prima dello

svenimento, mostra a lei e al lettore che il cuore della Vergine è finalmente tornato al suo posto, tra le mani della statua. La salvezza dell'uomo, ripete il poeta, può arrivare solo dall'uomo stesso:

Les salvaban los brazos de Cecilia, porque ella los usó en su función altísima, para abrazar lo que no se entendía [...]. Fue aquello que más negaban lo que les libró al borde mismo de su fin (Salinas 1950: 1128).

Nel finale dell'opera, come ha sottolineato Gullón (1951: 3), la distopia lascia il posto all'utopia, al sogno di "una humanidad donde el morir jamás le viniese al hombre de mano de hombre: sólo de la voluntad de la Muerte" (Salinas 1950: 1129). Il messaggio conclusivo, scrive Rodríguez Monegal, si può riassumere in una semplice parola: amore. Lo stesso amore che costituisce il filo rosso della più ampia opera saliniana. Il nemico da combattere non è la bomba incredibile e neppure lo sono le bolle, ma la stupidità, la barbarie e la cecità degli uomini che inseguono l'illusione del progresso scientifico. *La bomba increíble*, allora, rappresenta il tentativo estremo di fare la propria parte, di svelare, a chi non vuole vedere, una delle più tragiche contraddizioni della modernità, ossia che il progresso scientifico, applicato alla ricerca bellica, può condurre solamente alla distruzione dell'umanità:

Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica de más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser. Sobre mi alma llevo, de todo esto, la parte que me toca; como hombre que soy, como europeo que me siento, como americano de vivienda, como español que nací y me firmo (Salinas 1949: 608).

NOTE

- ¹ Lettera ad Amado Alonso: Wellesley College, 25 gennaio 1939.
- ² Lettera a Solita Salinas: 10 novembre 1940.
- ³ Lettera a Juan y Catherine Centeno: Baltimore, 1 dicembre 1940.
- ⁴ Si veda la lettera a Jorge Guillén del 1 aprile 1940 da Wellesley: “[...] los pocos grupos inteligentes en política mundial de este país son intervencionistas, en uno u otro grado, empezando por el grupo Roosevelt” (Salinas 2007: 825).
- ⁵ Lettera a Margarita Bonmatí: [Berkeley], 3 luglio [1941].
- ⁶ Lettera a Jorge Guillén: Baltimore, 4 gennaio 1942.
- ⁷ Lettera a José Moreno Villa: Baltimore, 3 gennaio 1942.
- ⁸ Lettera a Jorge Guillén: Baltimore, 17 settembre 1942.
- ⁹ Lettera a Jorge Guillén: San Juan, 28 agosto 1945.
- ¹⁰ Lettera a Jorge Guillén: [San Juan, Puerto Rico], 29 agosto [1945].
- ¹¹ Lettera a Jorge Guillén: San Juan, 17 dicembre 1945.
- ¹² Lettera a Ángel Rodríguez-Olleros: [Middlebury], 10 luglio 1946.
- ¹³ Lettera a Ángel Rodríguez-Olleros: Baltimore, 9 settembre 1946.
- ¹⁴ Lettera a Jorge Guillén: [Baltimore], 26 ottobre 1946.
- ¹⁵ Lettera a Jorge Guillén: Durham, luglio 1948.
- ¹⁶ Lettera a Ángel Rodríguez-Olleros: 18 dicembre 1948.
- ¹⁷ Lettera a Jorge Guillén: [Baltimore], 22 febbraio 1950.
- ¹⁸ Lettera a Jorge Guillén: [Baltimore], 22 febbraio 1950.
- ¹⁹ Lettera a Ángel Rodríguez-Olleros: 18 dicembre 1948.
- ²⁰ Lettera a Jorge Guillén: [Baltimore], 9 marzo 1950.
- ²¹ “Puesto que vas a venir - ¡bendito sea Harvard! - haz el favor de traer-te los nuevos textos: el de Balzac, el de la carta a Dulcinea. Y, tal vez, el de la nueva novela. Novela que dejó de ser corta para mejor estallar: La bomba X. Me parece el mejor título” (Salinas, Guillén 1992: 526).
- ²² Si veda, per esempio, la lettera ad Américo Castro del 19 aprile 1950: “El domingo despaché para Buenos Aires mi último engendro. Narrativa. Vaya usted a saber cómo caerá. Eso de caer es alusivo al título: *La bomba equis*. No le dé miedo. De esa no moriremos” (Salinas 2007: 1341).
- ²³ Lettera a Elsa Fano: Middlebury, 11 settembre 1950.
- ²⁴ Lettera a Solita Salinas y Juan Marichal: 7 [dicembre 1950].
- ²⁵ Lettera ad Américo Castro: San Juan, Puerto Rico, 4 novembre 1944.
- ²⁶ Il riferimento all’uovo-bomba ci riporta nuovamente alle riflessioni affidate alle lettere.
- ²⁷ Poco dopo, la ragazza descrive la bomba come un “cárdeno bulto” (Salinas 1950: 1083).

²⁸ Nella *Defensa del Lenguaje* Salinas cita il testo di Rabelais tra i capolavori della prosa (Salinas 1948: 1056).

²⁹ Per ricostruire una bibliografia sul mito e sulle sue riprese cfr. Varvaro (2014).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aznar Soler, Manuel (2017), "La bomba atómica, un dilema moral entre ciencia y política en Caín o una gloria científica, de Pedro Salinas", *Ser y deber ser: dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, ed. Susanne Hartwing, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert: 257-77.
- Bou Maqueda, Enric (2007), "Introducción", Pedro Salinas, "Narrativa Completa", *Obras completas*, eds. Enric Bou, Monteserrat Escartín Gual, Madrid, Cátedra, vol. 1: 839-50.
- (2017), "Dystopische Visionen. Pedro Salinas in den Amerikas", *Utopie im Exil Literarische Figurationen des Imaginären*, eds. Linda Maeding, Marisa Siguan, Bielefeld, Transcript: 139-56.
- Gullón, Ricardo (1951), "Pedro Salinas, novelista", *Ínsula*, 71: 3
- Polansky, Susan G. (1988), "La personalidad extraordinaria de la bomba en 'La bomba increíble' de Pedro Salinas", *Hispanic Journal*, 9/2: 113-18.
- Rabelais, François (1552), "*Gargantua et Pantagruel. Quart livre*", *Œuvres complètes*, eds. Mireille Huchon, François Moreau, Paris, Gallimard, 1994.
- Rodríguez Monegal, Emir (1966), "La obra en prosa de Pedro Salinas", *Pedro Salinas*, ed. Andrew Peter Debicki, Madrid, Taurus: 66-92.
- Salinas, Pedro (1948), *Defensa del lenguaje*, "El defensor", *Obras completas*, eds. Enric Bou, Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 2007, vol. 2: 847-1068.
- (1949), "Todo más claro y otros poemas", *Obras completas*, eds. Enric Bou Maqueda, Monteserrat Escartín Gual, Madrid, Cátedra, 2007, vol. 1: 605-79.

- (1950), *La bomba increíble. Fabulación*, “Narrativa Completa”, *Obras completas*, eds. Enric Bou Maqueda, Monteserrat Escartín Gual, Madrid, Cátedra, 2007, vol. 1: 1011-29.
 - (2007), “Epistolario”, *Obras completas*, eds. Enric Bou, Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, vol. 3.
- Salinas, Pedro; Guillén Jorge (1992), *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- Varvaro, Alberto (2014), “Rabelais, les paroles gelées et la longue vie du mythe”, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 158/4: 1373-82.

BEATRICE SELIGARDI

*“Le figlie di Marx e della Coca-Cola”:
il rapporto tra femminile e società dei consumi
nelle arti visive della Guerra Fredda*

1. *Una Guerra culturale*

L'incipit di un articolo apparso sul *Financial Times* nel 2013, a proposito di una mostra sulla Pop Art tenutasi in quell'anno presso il prestigioso Barbican Centre di Londra, propone un interessante spunto per introdurre una riflessione sui rapporti tra arte visiva e società dei consumi all'interno di un periodo quanto mai cruciale come quello della Guerra Fredda:

The revelation in the 1990s that the CIA sponsored American abstract expressionism, that it flaunted the art of the drippers, the splashers and the colour-fielders as a commercial for capitalism, caused quite a stir. While communist bloc artists were squeezed into socialist realism – workers, factories, tractors, cornfields – the US avant-garde, serious and intense, was expressing itself on the floors of huge New York lofts. The art movement that followed ab-ex, as it turned out, might well have done the CIA's work for free. It was a ready-made commercial for consumerism that could

have been called “capitalist realism”. But it became known as Pop Art. And Pop artists wanted to have their Coke and drink it. Here was art that was simultaneously in love with and critical of the ephemera of consumer culture (Heathcote 2013).

Un primo dato è dunque costituito dalla tendenza da parte di entrambi i blocchi – quello russo-orientale e quello statunitense-occidentale – di controllare in modo diretto l’espressione artistica (Stonor Saunders 1999; Celant 2008): se da un lato trovava spazio esclusivamente il realismo socialista come espressione dell’indiscussa potenza sociale dell’URSS, dall’altro l’intervento della CIA attraverso sponsorizzazioni dirette (e tuttavia a loro insaputa) agli esponenti più in vista dell’astrattismo e dell’*action painting* – come Jackson Pollock – si configura come una strategia più subdola di supporto di forme d’arte che si contrappongano a quelle del blocco opposto per l’idea di libertà e creatività che esse convogliano rispetto alla rigidità dello stile socialista, ma forse anche come sviamento da forme più pericolosamente critiche nei confronti della politica imperialista e capitalista americana. La successiva Pop Art avrebbe demistificato ed esaudito allo stesso tempo il desiderio propagandistico del blocco occidentale: celebrare la realtà più materiale e ordinaria della merce, assurda a soggetto degno di rappresentazione artistica, nelle cui pieghe si nasconde un’ambigua e certamente controversa tensione a sottolineare la vacuità, la superficialità e le fattezze di dispositivo di controllo politico di quella stessa rappresentazione.

Che il rapporto tra cultura visuale e processi di mercificazione a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta sia profondamente influenzato dal panorama politico della Guerra Fredda non è difficile a credersi. D’altronde, la Guerra Fredda è stata anche una costruzione discorsiva che si è articolata a partire dal discorso pronunciato da Winston Churchill nel 1946, all’interno

del quale per la prima volta venne menzionata la famosa metafora della *Iron Curtain*, quella cortina di ferro che sarebbe andata a significare una divisione bipolare non solo tra Stati Uniti e Unione Sovietica, ma anche fra i relativi paesi satelliti. La Guerra Fredda possiede quindi un carattere eminentemente retorico che si è profondamente radicato all'interno dell'immaginario collettivo, fondandosi su quelle che sono state definite due vere e proprie *master narratives*:

The Cold War pitted two so-called “master narratives” against each other. Did capitalism, with its discourses of private property and individual choice, represent the highest form of human organization? Or was communism – which had denounced class-based hierarchies and the profit motive – the more evolved philosophy? Capitalism and communism have common roots. Both are products of Western modernization, and both rely on utopian notions: The former promises individual choice and the possibility that anybody can become wealthy, and the latter claims as its goals – equality, meaningful labor, and collective life without greed. In this sense, the Cold War was waged over the meaning of “progress,” and was as much a semantic battle over language and the interpretation of the world, as it was a political-military struggle (Curley 2018: 9).

Dunque, la battaglia tra USA e URSS si svolse più all'interno dell'immaginario che non in un conflitto armato tra le due potenze, ed è proprio a fronte di una contemporanea prima ondata di medializzazione (la nascita della televisione, la diffusione massiccia di pubblicità e riviste di intrattenimento), avvenuta all'indomani della seconda guerra mondiale, che lo scontro si giocò sul terreno della proliferazione delle immagini.

La rappresentazione dei beni di consumo, così come quella dell'interazione tra soggetto e oggetti, costituiscono due nuclei decisamente importanti all'interno di questo complesso campo

di potere, dal momento che sono proprio gli oggetti a diventare depositari di un sistema simbolico che rimanda ora all'uno ora all'altro blocco. Nel già citato articolo del *Financial Times*, viene ricordato un episodio del 1959 avvenuto in territorio sovietico:

When the Soviet Union agreed to hold a show of US products in Moscow in 1959, Russians were awed by the array of labour-saving devices and luxurious kitchens available to Americans. Hostesses distributed free lipsticks, infuriating the authorities. Those lipsticks, capitalist middle fingers in the crimson of the Soviet flag, could have served as an emblem for Pop Art, the ubiquitous pouting lips of sex translated into selling (Heathcote 2013).

Gli oggetti esposti alla popolazione sovietica, fonte di ira per le autorità politiche, rimandano a sfere di vita quotidiana in cui la merce svolge un ruolo cruciale: le faccende domestiche – dunque il defaticamento casalingo – e il tempo libero, insieme alla cura del corpo, iconicamente interpretato dal *lipstick*. Ma non è, forse, casuale che tanto gli utensili da cucina quanto il rossetto siano innegabilmente associati a un'altra costruzione culturale, quella di femminilità. Le donne, per la società del capitale, diventano, allo stesso tempo, oggetti e destinatarie di rappresentazioni visuali: se, infatti, i discorsi pubblicitari avvengono in ambienti medialti fruiti principalmente dalle donne dell'epoca (pensiamo alle riviste, ma anche alla radio e alla televisione, media di intrattenimento di cui le donne, ancora largamente non lavoratrici, potevano usufruire più ampiamente dei rispettivi mariti), è lo stesso processo di seduzione della merce a richiamare un paradigma sessuale etero-normativo in cui la donna figura sia come tentatrice che come preda.

La Pop Art, nelle sue espressioni più note, accoglie e amplifica questo fenomeno, sessualizzando oggetti di arredamento e design (come il celebre divano "Bocca di Gufram" ideato dallo

Studio 65 nel 1970) oppure riproponendo immagini di dive cinematografiche (una su tutte, la Marilyn Monroe serigrafata da Andy Warhol) ritratte in pose ammiccanti e seducenti, che molto spesso riproducono palesemente le fotografie che riempiono i rotocalchi e i giornali popolari. Dunque, la stessa immagine femminile diventa bene di consumo alla stregua degli oggetti che popolano la vita quotidiana delle donne occidentali, e la proliferazione delle rappresentazioni di entrambi diventa un terreno decisamente ambiguo, il cui inserimento all'interno del contesto culturale e politico della Guerra Fredda andrà complicandosi laddove emergeranno sempre più cogenti nuove sensibilità e consapevolezze legate ai nascenti movimenti femministi.

Quello che si delinea, dunque, è un complesso campo di forze, difficile da mappare, ma rispetto al quale è forse utile provare a intercettare alcuni segnali che possano aiutarci a ipotizzare possibili scenari interpretativi, che saranno comunque caratterizzati dalla presenza di contraddizioni interne e aporie, a testimonianza della complessità dei processi in atto. Andremo, dunque, cercando alcuni esempi significativi dell'epoca prodotti all'interno del contesto europeo in paesi che appartenevano al blocco occidentale (Francia, Inghilterra, Italia) per indagare la pluralità interpretativa che si attaglia al complesso intreccio fra tre nuclei tematico-ideologici: la rappresentazione della Guerra Fredda, la rappresentazione della femminilità e quella degli oggetti di consumo, di cui le immagini divistiche fanno ormai parte a pieno titolo. I tre esempi saranno tratti da altrettante manifestazioni artistiche – il cinema, la pittura e la fotografia – senza alcuna pretesa di esaustività, ma secondo piuttosto una logica di “campionatura sintomatica”. Il film di Jean-Luc Godard *Masculin féminin*, i quadri della pittrice inglese Pauline Boty – divenuta essa stessa icona pop durante gli anni Sessanta – e le fotografie di Nicole Gravier – tra le più

rilevanti artiste della scena italiana durante gli anni Settanta – sono attestazioni differenti di una messa a tema comune radicata proprio nell'inestricabile intreccio tra Guerra Fredda, soggetto femminile e società di massa. Si tratta di opere che, pur nella loro diversità di intenti e di esiti, sono state prodotte da figure paradigmatiche della cultura europea durante il periodo della Guerra Fredda, divenute esse stesse punti di riferimento per il dibattito dell'epoca – soprattutto Godard e Boty – o rese oggetto di una riscoperta ulteriore in tempi recenti che ne ha rilevato l'importanza all'interno del campo culturale di quegli anni – Boty e Gravier. La scelta di prendere in esame tre opere che afferiscono a media differenti e che a loro volta ne chiamano in causa di nuovi, come la pubblicità o il fotoromanzo, ci permette anche di suggerire in sottofondo una riflessione più ampia sullo stringente rapporto che si profila tra le *master narratives* della Guerra Fredda e la cultura visuale del secondo Novecento. Quello che ci proponiamo nelle prossime pagine sarà dunque tracciare una primissima ricognizione di queste tracce "sintomatiche" che, pur nella loro frammentarietà, ci restituiscono un possibile ritratto tutt'altro che unitario di un momento culturale che ha posto alcuni interrogativi sulla relazione tra ideologia politica, femminismo e capitale ad oggi non ancora risolti.

2. *Marx vs. Coca-Cola (o quasi): la cortina di ferro in Masculin féminin di Jean-Luc Godard*

Il titolo di questo articolo prende spunto da una definizione, oramai divenuta celebre, che il regista franco-svizzero Jean-Luc Godard affibbiò ai protagonisti del suo film *Masculin féminin*, girato nel dicembre del 1965 e uscito l'anno successivo. In uno dei vari cartelli di scritte su fondo nero, così tipici dei film del cineasta della Nouvelle Vague, che inframezzano le scene e, in particolare, i capitoli entro cui si sviluppa la vicenda, compare infatti la scritta "Les enfants de Marx et de Coca-Cola"

a identificare i giovani personaggi che si agitano sulla scena. Il film, ispirato a due novelle di Guy de Maupassant, si interroga sull'educazione sentimentale di Paul (Jean-Pierre Léaud), giovane reduce dal servizio di leva e alla ricerca di un'occupazione in una Parigi a tinte noir (diversi gli episodi di omicidi o suicidi cui il giovane assiste in modo casuale). L'incontro in un caffè con Madeleine darà avvio ai tentativi, parzialmente riusciti, di instaurare una relazione con la ragazza, impegnata nelle ricerche fotografiche per un giornale di moda e al tempo stesso in una rapida carriera da cantante *yé-yé* (che è anche la reale professione dell'interprete Chantal Goya). Il rapporto tra Paul e Madeleine è contornato dalle figure secondarie degli amici di lui – Robert, giovane operaio che partecipa ai movimenti sindacali – e delle amiche di lei – Elisabeth e Catherine, dalle occupazioni non meglio identificate.

I poli antitetici di Marx e della Coca Cola, cui corrispondono nel film evidenti richiami ai due blocchi politico-economici di comunismo e capitalismo, vengono declinati secondo una suddivisione che ripropone anche sul piano della rappresentazione di genere marcata la medesima logica binaria. Dalla parte di Marx si pone il *masculin*: Paul e Robert sono impegnati – l'uno in modo più asistemico, il secondo in modo più strutturale – in una militanza anti-imperialista che li porta a ragionare sulle condizioni dei lavoratori e in particolare degli operai, ad azioni di protesta (come l'imbrattare un'automobile dell'ambasciata statunitense con scritte pacifiste e contro la guerra in Vietnam), a partecipare attivamente ai movimenti politici della sinistra (Robert) o a impegnarsi in una più individuale analisi sociologica delle abitudini dei parigini (Paul). Alla parte della Coca Cola – ovvero di tutta la macchina dei consumi di cui il marchio suddetto costituisce un'epitome significativa, così come dello stile di vita americano – viene invece innegabilmente accostato il *féminin*: Madeleine è spesso inquadrata nell'atto di truccarsi

o guardarsi allo specchio per controllare l'apparenza del proprio aspetto esteriore; la stessa Madeleine, evidentemente attenta alle mode del momento nel vestirsi, prende una cola al bar insieme alle amiche, dichiarando in un'intervista rilasciata all'uscita dell'ennesimo singolo musicale che si tratta della sua bevanda preferita; alle icone e ai marchi della cultura pop e delle cantanti ye-ye – come i poster di Sylvie Vartan o il cammeo di Françoise Hardy di fronte all'ambasciata USA – si avvicinano anche le canzoni della stessa Chantal Goya che fanno da colonna sonora al film, insieme ad ambientazioni moderne ma alienanti come la sala giochi, la discoteca o una macchinetta per fototessere che si trasforma in un possibile congegno della prostituzione femminile; su tutto spicca l'intervista alla giovane *Miss 19 Ans* che si dimostra ignorante in materia di politica estera e al contempo entusiasta per la promessa di vita frenetica ed emancipata che proviene dagli Stati Uniti.

L'impressione è che Godard abbia riprodotto, nella rigida distinzione di genere manifesta nel titolo del film e nella caratterizzazione dei personaggi, la medesima polarizzazione culturale del periodo della Guerra Fredda in due blocchi distinti e antitetici, privi di qualunque sfumatura o di aree più ambigue. E il femminile, stando all'esito di *Masculin féminin*, parrebbe ascrivere esclusivamente al lato capitalistico del consumo spensierato e acritico della merce:

La coppia non è più possibile: nessuna delle ragazze del film è capace di un gesto non calcolato, spontaneo. Non per colpa loro, certamente. È la struttura sociale – dice una voce citando Marx – che determina il pensiero degli uomini, e questo film è un film sul neocapitalismo, sul suo modo di manipolare le persone attraverso i suoi miraggi, di renderle incapaci di un comportamento libero da condizionamenti (Farassino 1995: 84).

Benché anche le azioni dei personaggi maschili siano destinate allo scacco finale (emblematica, in tal senso, è la morte finale di Paul) e benché qualche reminiscenza *pop* sia ravvisabile anche in alcune inquadrature ad essi dedicate¹, è innegabile come il regista individui proprio nelle giovani donne la fetta sociale più soggetta ai processi consumistici. Godard si pone, in tal senso, in una posizione critica nei confronti di tali meccanismi, senza indulgere tuttavia in una particolare clemenza nei confronti dei comportamenti che ne scaturiscono, al punto da indurre alcuni critici a parlare, addirittura, di una rappresentazione a tratti misogina².

L'inconsapevolezza delle protagoniste di *Masculin féminin* pare mitigarsi nel cinismo più manifesto della protagonista di *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, film dello stesso anno, in cui Marina Vlady interpreta Juliette, una moderna moglie e casalinga dei nuovi sobborghi parigini che si prostituisce per guadagnare soldi e spenderli prevalentemente in vestiti. Il tema della prostituzione – già caro al Godard di *Vivre sa vie* – rappresenta per il regista uno dei punti estremi del capitalismo: la mercificazione diretta e immediata del corpo femminile diventa strumento utilitaristico per procurarsi beni di consumo altrimenti inattuabili, eppure superflui e banali, come omologati e monotoni sono i nuovi quartieri di Parigi. Ma benché Juliette abbia – a differenza delle ragazze di *Masculin féminin* – una maggior consapevolezza del mondo che la circonda, non partecipa comunque all'azione e alla lotta politica, che rimane appannaggio maschile, e resta piuttosto preda del materialismo consumista. Dovremo attendere la Véronique de *La chinoise* (1967) – interpretata da Anne Wiazemsky, neo-compagna di Godard – per trovare un personaggio femminile politicamente attivo, benché incapace di formulare un pensiero che non sia la semplice riproduzione di una versione a-problematica dell'ideologia comunista assurta qui a mera dottrina: tant'è che il gesto

terrorista di cui Véronique si rende responsabile risulta del tutto inefficace nel sortire un benché minimo effetto dal punto di vista politico³.

Un primo esito, esemplificato in una parte della filmografia godardiana degli anni Sessanta, rispetto alla complessa triangolazione Guerra Fredda-femminile-merce pare sfociare in una riproposizione della metafora della cortina di ferro secondo un duplice polarità: da un lato, una contrapposizione di genere tra il maschile (più sensibile alla riflessione socialista, ma incapace di applicarlo in modo fattivo e rivoluzionario) e il femminile (profondamente colpito dalle strategie del capitale e della merce); dall'altro, una dicotomia interna al femminile stesso tra la consumatrice (colei che utilizza la merce con godimento e che vede nella nascente cultura pop una dimensione non solo di evasione, ma anche di realizzazione) e la terrorista (colei che non scende a compromessi con il potere capitalista, che abbraccia in modo totalizzante la causa delle frange più estremiste dei movimenti di sinistra scegliendo la lotta armata, ma il cui operato, nondimeno, è destinato a fallire).

Per Godard, l'entrare in contatto con la società dei consumi, con la realtà della merce e soprattutto con le logiche sociali intrinseche al sistema capitalistico equivale ad una perdita di coscienza di classe che può sfociare solo nel più netto individualismo (Godard 1972; 1982; 2007), una dinamica all'interno della quale il soggetto femminile gioca un duplice ruolo, di vittima ma anche di carnefice, riproponendo una tradizione già ben radicata all'interno della cultura occidentale come quella della *femme fatale*. Ma già all'interno del sistema godardiano, si intravedono incrinature che lasciano intravedere anche una fascinazione, di certo non meno potente, proprio per gli oggetti stessi che vengono via via associati all'influsso della cultura americana nel vecchio continente: scritte al neon, dettagli polizieschi, colonne sonore che ammiccano alla musica pop del momento,

il flipper, sono solo alcuni degli elementi di un ritratto dei giovani che, di fatto, apprezzeranno *Masculin féminin* proprio per la possibilità di rispecchiarsi in quello spaccato sociale – e molto meno verrà invece colta dal pubblico la profonda critica mossa dal film a quello stesso mondo in rapido cambiamento.

Ma queste non sono le uniche tensioni che scorrono sempre meno sotterranee all'interno delle retoriche visive ai tempi della Guerra Fredda. Tra gli anni Sessanta e Settanta, infatti, la riflessione sull'emancipazione femminile e la rivendicazione femminista interferiranno sempre più fortemente all'interno del campo culturale europeo, producendo percorsi ibridi che sfumano i contorni netti della contrapposizione ferrea tra l'accettazione, o la critica, del modello capitalista statunitense e di quello comunista sovietico e cinese. Si profila, dunque, sempre più la coesistenza di due attitudini contrapposte: la fruizione della merce e soprattutto delle immagini di consumo tipiche del periodo, intese anche come spazio di libera espressione e auto-realizzazione, insieme alla critica stessa di quelle immagini e di quei consumi.

3. It's (not only) a man's world: *la Pop Art di Pauline Boty*

Nata a partire dalla proliferazione delle merci e dei divismi legati alle prime star, la Pop Art è stata forse il movimento artistico che più di ogni altro si è misurato in modo ambiguo e talora contraddittorio con il capitalismo di stampo americano, in un equilibrio precario tra critica e celebrazione dei consumi di massa, e in una posizione altrettanto ambigua rispetto agli assetti geo-sociali del periodo della Guerra Fredda. Se la corrente statunitense è stata sicuramente la più celebre, non meno interessanti ne sono le attestazioni in Gran Bretagna, con la “Swinging London” come cuore propulsore della cultura anticano-nica. È in questo ambiente che a partire da alcuni studenti del Royal College of Art si forma nei primi anni Sessanta un gruppo

di artisti che si autodefinisce sotto l'etichetta di Pop Art, e cui viene dedicata anche una puntata del programma d'arte della BBC «Monitor» per la regia di Ken Russell. In *Pop Goes The Easel* (1962) appaiono sullo schermo quattro giovani ventenni che hanno già raggiunto una certa notorietà nel panorama artistico nazionale. Fra questi, l'unica donna è Pauline Boty, studentessa nella classe di Stained Glass del RCA, che viene ripresa prima nella messa in scena di un sogno inquietante, e poi nel presentare agli amici artisti i propri lavori. È stato grazie anche alla riscoperta di questa puntata, insieme al fortunoso ritrovamento di una parte della sua produzione artistica, che dobbiamo la recente rivalutazione di quella che possiamo considerare l'unica esponente femminile di rilievo della Pop Art inglese, la cui opera è passata completamente sotto silenzio – e che purtroppo è andata parzialmente perduta – dall'anno della morte, avvenuta all'età di soli 28 anni nel 1966, sino ai primi anni Novanta⁴.

L'eccezionalità dell'opera di Boty sta nel posizionamento che l'artista assume nei confronti della società dei consumi così come del panorama geo-politico che la circonda, riflettendo contemporaneamente sulla problematica condizione della donna all'interno di un contesto, come quello dei circuiti artistici, a preponderanza decisamente maschile. Un primo elemento di riflessione meritano le immagini divistiche, che abbiamo visto rappresentare una delle forme di mercificazione del corpo all'interno di un mondo in cui capitale e spettacolo paiono aver stretto un sodalizio stringente. Come anticipato, le fotografie delle dive del cinema dell'epoca, come Marilyn Monroe e Brigitte Bardot, costellano le copertine di riviste popolari di vario genere, da quelle di glamour e gossip sino ai generi erotici e *soft porn*, diventando oggetto di un consumo altamente feticistico e sessualizzato. La Pop Art inglese non rimane indifferente a questo processo, includendo non solo numerose riproduzioni – sotto forma di ritratti pittorici, collage o serigrafia – dei volti

più noti dello *star system*, ma partecipando anche del medesimo atteggiamento di oggettivazione del corpo femminile, rappresentato in pose provocanti che spesso riproducono quelle dei giornali rivolti ad un pubblico maschile. Boty stessa subì un medesimo trattamento all'interno dell'ambiente artistico londinese: definita dai tempi del college la “Wimbledon Bardot” per la sua bellezza e somiglianza con la nota attrice, l'artista fu celebrata quasi più per le sue apparizioni attoriali (sia teatrali che filmiche), in cui versava spesso in ruoli civettuoli, che non per la sua opera pittorica.

La risposta alla feticizzazione del corpo divistico femminile e del proprio stesso corpo costituisce una chiave di lettura importante per comprendere l'originalità dell'opera di Boty. In particolare possiamo distinguere da un lato il modo attraverso cui Boty tratta le icone divistiche, dall'altro il lavoro di riappropriazione della propria immagine pubblica. I due aspetti collimano nel particolare atteggiamento, o intenzionalità, che promana dalle tele tanto quanto dai collage e dai ritratti fotografici: al posto di favorire un consumo dell'immagine in un'ottica feticista o di critica distaccata, le icone possono rappresentare uno strumento di gioiosa ed empatica identificazione, espressione di un *fandom* ben più consapevole di quello superficiale rappresentato in *Masculin, féminin* di Godard o dalla ridicolizzazione delle fan nelle tele dei colleghi di Boty.

Boty rivolge il proprio sguardo a divi sia maschili che femminili: Elvis (*Celia with Some of her Heroes*, 1963), Jean Paul Belmondo (*With Love to Jean-Paul Belmondo*, 1962)⁵, Monica Vitti (*Monica Vitti with Heart*, 1963), Marilyn Monroe (*Colour Her Gone*, 1962; *The Only Blonde in the World*, 1963) vengono egualmente rappresentati in atteggiamenti non sessualizzati, bensì circondati da un'aura di empatica adesione attraverso il ricorso a simboli astratti e figurativi ricorrenti nella sua pittura. La rosa, i cerchi e le linee astratte dai colori sgargianti rappresentano il

portato affettivo che l'artista consegna ai propri idoli, cui si aggiunge però anche la possibilità, attraverso il godimento delle immagini, di esprimere una sessualità femminile liberata dai condizionamenti esclusivi dello sguardo maschile. D'altronde, Boty ha rivendicato in più di un'occasione la propria identificazione con le figure soprattutto di Marilyn Monroe e Brigitte Bardot che, al posto di essere intese come semplici oggetti del desiderio maschile, vengono piuttosto investite di un potenziale di emancipazione rispetto alla problematica accettazione della bellezza femminile e dell'atteggiamento maschilista che fa corrispondere alla bellezza una certa scarsità di intelletto (Tate 2013: 21-22).

È ulteriormente in questa direzione che vanno intesi i ritratti fotografici in cui Boty viene colta insieme alle proprie opere. I gesti di Boty esprimono la medesima energia dei propri quadri, di cui spesso emula le pose: Boty rovescia lo stereotipo che vuole il corpo femminile esclusivamente in veste di modella, dunque di oggetto della visione. La rappresentazione del corpo di Boty fa conflagrare le categorie, così rigidamente intese, di artista e modella, manifestando, nel presentarsi spesso nuda o quasi di fronte all'obiettivo ma con lo sguardo fisso in camera e il volto sorridente, una strategia di riappropriazione della sfera del desiderio.

Ma tanto la liberazione sessuale femminile – ancora problematica e minimamente accettata all'inizio degli anni Sessanta – quanto il godimento/identificazione con le immagini dello *star system* si saldano fortemente a una critica, talora severa, al contesto sociopolitico capitalistico, tant'è che una parte consistente delle tele di Boty possiede un profondo engagement politico. È questo il caso delle tele in cui, al pari di Belmondo, viene proposta una celebrazione delle principali figure della rivoluzione cubana – come Fidel Castro o Che Guevara in *Cuba Si o July 26th* – oppure la rappresentazione di immagini massmediatiche

che si riferiscono alla società americana e agli episodi di violenza che ne contraddistinguono la politica interna (la repressione delle proteste afroamericane in Alabama, l'assassinio Kennedy in *Count Down to Violence*) così come quella estera (la crisi missilistica di Cuba, la guerra in Vietnam). Boty esprime attraverso il ricorso alla pittura monocromatica, ai fondali blu e alla logica compositiva del collage la consapevolezza che il mondo entro il quale vive e lavora è, per quanto percorso da forti tensioni politiche, comunque unificato da un dato: "it's a man's world", come recita il titolo comune a due tele fondamentali nella sua opera (*It's a Man's World I*, 1964; *It's a Man's World II*, 1964-1965): qui le rappresentazioni della mascolinità assumono nel primo caso i tratti di icone che dominano il mondo dell'arte, dello spettacolo, della politica mondiale; nel secondo caso viene esplicitata la funzione di controllo esercitata sul corpo femminile, feticizzato, sessualizzato, mai considerato in termini di soggetto. La compresenza di questioni politiche intrinsecamente legate al clima della Guerra Fredda e questioni di genere è massimamente visibile in un quadro oggi perduto, ma di cui si conservano numerose testimonianze fotografiche: si tratta di *Scandal '63*, con evidente riferimento all'Affare Profumo, uno degli scandali più famosi che travolse il parlamento inglese. Il triangolo amoroso tra il segretario di stato per la guerra Profumo, l'amante Christine Keeler e la spia russa con cui Keeler, come poi si scoprì, aveva avuto rapporti diventa per Boty l'occasione non solo per riflettere sulle dinamiche di potere a livello politico – la tensione fra il blocco occidentale e quello orientale – ma anche su come esse possano riversarsi direttamente sul corpo di una donna per la quale, tuttavia, si rivendica l'esistenza di una soggettività. Lo sguardo di Keeler, che viene ritratta nella stessa posa assunta in una delle foto più famose scattate in un servizio fotografico, è diretto allo spettatore, così come la sua figura si staglia imponente su uno sfondo

rosso, in contrapposizione alle teste mozzate dei protagonisti maschili della vicenda.

4. *La vita (non) è un fotoromanzo: le serie fotografiche di Nicole Gravier*

L'intrecciarsi di questioni politiche, economiche e di genere è fondamentale anche per comprendere le immagini fotografiche di Nicole Gravier. Il panorama di riferimento è quello dell'Italia dei pieni anni Settanta, in un momento decisamente caldo tra rivendicazioni studentesche, movimenti femministi e terrorismo di matrice politica esacerbato dalla contrapposizione DC-PCI. L'opera di Nicole Gravier – artista francese ma attiva a Milano sin dall'inizio degli anni Settanta – va contestualizzata all'interno dell'arte femminile e femminista di quel momento, sul quale, dopo anni di oblio, si sta finalmente facendo nuova luce grazie all'impegno di studiose e curatrici⁶. Si tratta di un periodo in cui l'espressione artistica da parte delle donne è fortemente legata a un impegno politico di lotta per l'uguaglianza dei sessi, per la rivendicazione di un'autonomia economica e sessuale, per l'approvazione di leggi su temi fondamentali quali matrimonio, aborto e stupro. Il fine intrinsecamente politico dell'arte viene rafforzato dal carattere spesso collettivo, attraverso cui le donne, secondo forme di partecipazione attiva, di dialogo e di confronto, hanno la possibilità di creare e ritrovare una comunità di riferimento.

Il caso di Nicole Gravier si discosta solo parzialmente da questo ritratto: non partecipa infatti a collettivi artistici e non milita esplicitamente all'interno di assemblee e movimenti femministi. Tuttavia, è palese che le opere da lei prodotte sul finire degli anni Settanta presentino un numero sostanziale di tangenze con quelle delle colleghe più politicamente impegnate, tant'è che la sua ricezione critica si è situata all'interno dell'orizzonte di relazioni tra arte e femminismo, così come è altrettanto manifesta

l’attenzione che l’artista nutre nei confronti dei binarismi non solo di genere, ma anche di stampo geo-politico, legati al clima mondiale coevo.

L’opera – o meglio, le opere – per le quali Gravier diviene famosa è costituita dalla serie fotografica dal titolo *Mythes et Clichés. Fotoromanzi*, che copre un arco di tempo compreso tra il 1976 e il 1980. La fotografia costituisce un mezzo particolarmente importante nelle poetiche delle artiste dell’epoca, per svariate ragioni: oltre a suggerire, statutariamente, una riflessione sul concetto di indicialità e dunque sulla contrapposizione tra osservazione e messa in scena della realtà, la fotografia rappresenta anche lo strumento principale attraverso cui viene veicolata dai mass media l’immagine femminile, secondo quei processi di stereotipizzazione e reificazione che abbiamo osservato anche nelle icone riprese da Boty. L’attenzione di Gravier si concentra, in particolare, su una forma narrativa decisamente diffusa all’epoca, di carattere popolare e che possiamo dire abbia condizionato l’immaginario di diverse generazioni: si tratta del fotoromanzo, un genere ibrido a cavallo tra narrazione romanzesca in senso lato, adattamento (nei casi dei cineromanzi), fumetto e romanzo rosa. Nato in Italia nel 1946 e diffusosi poi anche in altri paesi come la Francia, è stato, in ogni caso, per lungo tempo associato a un’influenza diretta della cultura statunitense. Questa, ad esempio, fu la radice delle molte perplessità che il PCI italiano espresse a più riprese contro il fotoromanzo – visto come uno strumento diseducativo, che avrebbe reso le giovani donne inclini a vacue fantasticherie piuttosto che a una partecipazione politica attiva – salvo poi optare per un suo uso in senso ideologico, come d’altronde già aveva fatto il fronte cattolico (Bravo 2003; Turzio 2019).

Rispetto agli esordi dell’immediato dopoguerra, negli anni Settanta il fotoromanzo cambia leggermente pelle, pur rimanendo sostanzialmente invariato nelle sue componenti

fondamentali: se inizialmente lo spazio editoriale era interamente occupato da storie perlopiù lacrimevoli, prima disegnate e poi cine-foto-riprodotte, con il tempo le pagine si aprono anche a vere e proprie rubriche che vanno dal rotocalco all'attualità sino ad argomenti di carattere sessuale, così come trova posto anche la pubblicità di prodotti rivolti a un pubblico principalmente femminile. Ma il potenziale emancipatorio nei confronti delle donne continua a giocare su rapporto ambiguo tra consumo e romanticismo stucchevole che nelle storie raccontate dai fotoromanzi si risolve sempre in un *happy ending* dai contorni domestici. E la società americana, che dai fotoromanzi emerge, attraverso le storie, come sogno di una terra di libertà, oppure, attraverso i rotocalchi, come terra di divi e *celebrities*, continua a svolgere una duplice funzione di modernizzazione e di asservimento omologante, all'interno del quale la politica è un argomento quasi tabù.

Gravier gioca con tutti questi elementi, creando immagini in cui confliggono logiche e paradigmi differenti. Le situazioni scelte sono, nella maggior parte dei casi, di attesa solitaria – non a caso alcune di queste immagini appartengono alla serie *Attesa*. Utilizzando la tecnica dell'autoritratto fotografico – uno dei modi principali utilizzati dalle artiste di questo periodo per riaffermare la propria soggettività e corporeità (Perna 2013; Casero 2017) – Gravier si coglie in pose statiche dando corpo a un'ipotetica protagonista di fotoromanzi contemporanei. La figura femminile appare sempre isolata, anche nelle scene in cui dialoga con il partner maschile, che sono comunque minoritarie. Lo sguardo, rivolto spesso di lato verso il basso, richiama una posa di melanconica riflessione risemantizzata dal melò in una fantasticheria che ha sempre nell'amato lontano il proprio oggetto di pensiero e desiderio, evocato nei vari nomi di Roberto, Roger, Daniel (e non è un caso, forse, che i nomi maschili siano spesso stranieri, americaneggianti).

Il soggetto maschile è dunque assente ma eminentemente presente nella caratterizzazione psicologica della protagonista, al punto di obliterare dalla sua attenzione tutti gli oggetti di cui lei è circondata, oggetti su cui invece si posa l'attenzione di chi guarda. Ed è proprio nelle contraddizioni esplicitate da tali oggetti che risiede il *punctum* delle fotografie di Gravier. Nelle immagini relative all'attesa, il personaggio è spesso colto disteso sul pavimento o sul letto, circondato da riviste, fotoromanzi e libri di cui è possibile riconoscere il titolo, così come sono altrettanto riconoscibili alcuni marchi nelle pubblicità inquadrature in tali riviste o nei capi di abbigliamento indossati. I segni dello stile americano sono evidenti: una t-shirt con il marchio della Coca-Cola, una coperta con Topolino, la pubblicità della Visa Bankamericard vicina a una lettera con impresso il timbro USA che la giovane donna sta leggendo (è dell'amato, come si capisce dal ritratto fotografico di lui appoggiato di fianco).

Esplicito è anche il richiamo alla forma stessa del fotoromanzo, che oltre a essere simulata nelle fotografie stesse, corredate di vignette, è reduplicata negli stessi fotoromanzi che legge la protagonista, di cui vediamo titoli (*Noi due*) o stralci di storie. Ma sulla scena compaiono anche oggetti “altri”, elementi “di disturbo” come li ha definiti la critica (Perna 2013), che contrastano con le atmosfere trasognate in cui sono immersi: mentre la protagonista pensa a Daniel e sfoglia un articolo di rivista su accessori anti-caldo, al suo fianco vediamo la copertina di *La stampa femminile (come ideologia)* di Giovanna Pezzuoli; in una quasi natura morta composta da fiori, telefono e lettera che la donna (di cui vediamo solo un braccio) sta per prendere, compare sul tavolo anche *L'invenzione della donna. Miti e tecniche di uno sfruttamento* di Maria Rosa Cutrufelli, con una serigrafia warholiana di Marilyn Monroe in copertina e un riferimento esplicito anche al titolo della serie *Miti e cliché*. Ancora più emblematiche sono le due immagini in sequenza dalla didascalia

“Un pensiero soltanto, un nome soltanto”, in cui accanto al personaggio e alle riviste patinate aperte alla rinfusa si vede anche quella del settimanale *Panorama* intitolata al caso Moro, e la cui grafica a stella a cinque punte – richiamo alle Brigate Rosse – viene reduplicata in tutt’altro contesto su quella del fotoromanzo “Noi due”. Infine, accanto a un servizio fotografico sulle acconciature femminili appare il volume einaudiano del *Sistema della moda* di Roland Barthes mentre la protagonista dice tra sé e sé “Lo amo”.

La critica ha giustamente rilevato come la presenza di questi oggetti “détournanti” miri a svelare i cliché sottesi alla rappresentazione del corpo femminile (cliché ulteriormente messi a fuoco nelle immagini più esplicitamente legate alle pubblicità di capi intimi, come il reggiseno), oppure a creare un’opposizione tra sfera sentimentale e domestica del femminile e quella politica e intellettuale del maschile. Ma forse potremmo azzardare l’ipotesi di una rappresentazione più ambigua del rapporto tra stereotipia e americanizzazione dei consumi da una parte e critica militante e politica dall’altra. Se consideriamo le immagini di Gravier come messa in scena e riscrittura del genere fotoromanzo, allora anche i libri “disturbanti”² ne fanno parte, cioè appartengono al medesimo mondo finzionale della protagonista, delle sue fantasticherie e delle sue altre letture “leggere”. Forse quello che ci vuole dire Gravier è che non basta leggere Barthes o la critica femminista per sfuggire agli stereotipi comportamentali che vedono la femminilità confinata al sentimentale, o forse che non è possibile un’emancipazione senza misurarsi con la macchina del capitale e della cultura di massa, che ha d’altronde costituito un primo mezzo di modernizzazione per le donne di un’Italia che si stava lentamente trasformando.

Quel che è certo è che le figlie di Marx e della Coca-Cola ci parlano di un rapporto ancora insoluto, quello tra capitalismo (oggi neo-capitalismo o neo-liberismo) ed emancipazione,

un rapporto che il contesto storico, politico e sociale della Guerra Fredda ha reso estremamente complesso ma proprio per questo decisamente fecondo sul piano dell'espressione artistica.

NOTE

¹ «Nella scena della lavanderia automatica di *Il maschio e la femmina* Jean-Pierre Léaud è inquadrato da seduto, in modo che la sua testa risulti contornata dalle aperture, nere e rotonde, di due lavatrici: nere e rotonde proprio come le orecchie di Topolino. Il dettaglio, se involontario (che è tutto da dimostrare), non è certo sfuggito, a posteriori, a Godard, che, nel successivo *Una storia americana*, chiama il personaggio incarnato dallo stesso Jean-Pierre Léaud “il piccolo Donald”, ossia Paperino...» (Liandrat-Guigues, Leutrat 1994: 22).

² «Le “figlie della Coca-Cola” sono, non senza misoginia, le ragazze plagate dalle lusinghe consumistiche, pronte a spogliarsi furtivamente per denaro in una cabina di fotografie istantanee in una delle sequenze più caustiche e desolate» (Chiesi 2003: 37).

³ Non prendiamo qui in considerazione altri film godardiani in cui l'elemento terroristico gioca un ruolo importante, come *Le petit soldat* (1960) o *Pierrot le fou* (1965), dal momento che in questi casi la rappresentazione di cellule terroristiche è più legata al contesto della guerra in Algeria (dunque riferita alla dimensione nazionale e al complesso rapporto con il proprio passato coloniale) che non alla situazione mondiale in atto al tempo della Guerra Fredda.

⁴ «In the early 1990s, thanks to the work of David Alan Mellor, professor of art at Sussex University, and curator and art historian Dr Sue Tate, Boty's slow return to public visibility began. Mellor tracked down and recovered her art from the barn in Kent – “an extraordinarily moving experience ... I cried”, and, with Tate, started the critical rehabilitation of Boty's work» (Stummer 2013). Per un approfondimento critic sulla figura di Boty si rimanda al volume, ad oggi una delle monografie più complete sull'artista, di Tate (2013), anticipata già da un suo studio antecedente (2004).

⁵ Cfr. Minioudaki (2007: 414): «She thus turns Belmondo into an equivalent of Bardot, but ‘for women only’, in a subversive inversion that locates female desire within Pop's iconology and in a fanzine gesture that validates the pleasure of the female gaze that is involved in popular culture's

objectification of male pop stars and in the consequent expressions of female fandom».

⁶ A tal proposito si segnalano gli importanti contributi di Perna (2013; 2015-2016; 2016a; 2016b), Di Raddo (2016) e Casero (2017), nonché alcune recenti mostre (di cui le autrici summenzionate figurano, spesso, in veste di curatrici): *Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e femminismo in Italia* (Milano, 2019), *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta* (Lissone, 2016), *L'altro sguardo. Fotografie italiane 1965 – 2018* (Roma, 2018), *L'altro sguardo. Fotografie italiane 1965 – 2015* (Milano, 2016 – 2017), *L'altra misura: arte e femminismo negli anni '70* (Firenze, 2016).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bravo, Anna (2003), *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Casero, Cristina (2017), “Donne, attrici che interpretano se stesse. Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta”, *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, 10. [11/01/2020] <http://www.arabeschi.it/71-donne-attrici-che-interpretano-se-stesse-fotografia-e-femminismo-nellitalia-degli-anni-settanta/>
- Celant, Germano (2008), *Tornado America*, Milano, Skira.
- Chiesi, Roberto (2003), *Jean-Luc Godard*, Roma, Gremese Editore.
- Curley, John J. (2018), *Global Art and the Cold War*, London, Laurence King Publication.
- Di Raddo, Elena (2016), “Lavorare insieme e per sé. Dal collettivo all'individuo nell'arte delle donne tra gli anni Settanta e oggi”, *OperaViva Magazine*, 18 luglio. [12/01/2020] <https://operavivamagazine.org/lavorare-insieme-e-per-se/>
- Farassino, Alberto (1995), *Jean-Luc Godard (1945-1976)*, Milano, Il Castoro.
- Godard, Jean-Luc (1972), *Cinque film*, Torino, Einaudi.
- (1980), *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, trad. it a cura di Maurizio Ciampa e Rina Macrelli, *Introduzione alla vera storia del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1982.

- (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, trad. it a cura di Orazio Leogrande e Andreina Lombardi Bom, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, Roma, Minimum fax, 2007.
- Heathcote, Edwin (2013), "How Pop Art plundered consumerist culture", *Financial Time*, 25th October. [26/01/2020] <https://www.ft.com/content/7d7e2344-3bbd-11e3-9851-00144feab7de>
- Liandrat-Guigues, Suzanne; Leutrat, Jean-Louis *Jean-Luc Godard*, Madrid, Catédra, 1994.
- Minioudaki, Kalliopi (2007), "Pop's Ladies and Bad Girls: Axell, Pauline Boty and Rosalyn Drexler", *Oxford Art Journal*, 30/3: 404-30.
- Perna, Raffaella (2013), *Arte, fotografia e femminismo in Italia*, Milano, Postmediabooks.
- (2015-2016), "Fotografia della differenza. Fotografe negli anni Settanta", *Flash Art*, 324.
- (2016a) ed., *L'altro sguardo. Fotografe italiane 1965-2015*, Milano, Silvana Editoriale.
- (2016b), "L'altra misura. Arte e femminismo negli anni '70: una mostra", *OperaViva Magazine*, 18 luglio. [18/01/2020] <https://operavivamagazine.org/laltra-misura/>
- Stonor Saunders, Frances (1999), *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta.
- Stummer, Robin (2013), "Mystery of missing art of Pauline Boty", *The Guardian*, 27th April. [06/02/2020] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/27/pauline-boty-hunt-lost-art>
- Tate, Sue (2004), *Gendering the Field: Pauline Boty and the Predicament of the Woman Artist in the British Pop Art Movement*, PhD Thesis, School of English and Creative Studies, Bath Spa University College, 2004.
- (2013), *Pauline Boty: Pop Artist and Woman*, Wolverhampton, Wolverhampton Art Gallery.
- Turzio, Silvana (2019), *Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Milano, Meltemi.

FILMOGRAFIA

Deux ou trois choses que je sais d'elle (Due o tre cose che so di lei), Dir. Jean-Luc Godard, 1966.

Masculin, féminin (Il maschio e la femmina), Dir. Jean-Luc Godard, 1966.

La chinoise (La cinese), Dir. Jean-Luc Godard, 1967.

Pop Goes the Easel, Dir. Ken Russel, 1962.

SARA SULLAM

*La versione della spia:
tre romanzi sui Cinque di Cambridge*

Il 23 settembre 2019 il *Guardian*¹ pubblica la notizia dell'apertura, seppure parziale, del verbale della confessione di Kim Philby, membro dei Cambridge Five², fuggito a Mosca nel 1963 dopo aver confessato di essere stato una spia per i sovietici. Tre settimane dopo, il 15 ottobre 2019, esce l'ultimo romanzo di John Le Carrè, *Agent Running in the Field*. L'autore di *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974, che rievoca il caso Philby), torna al racconto di spie in un momento, quello dell'uscita dalla Comunità Europea, i cui si ridefiniscono necessariamente i confini della *Englishness*. Le spie, insomma, non sembrano essere rimaste confinate nel Novecento e nella Guerra Fredda. Anche dopo la caduta del Muro di Berlino, quella spionistica rimane una delle narrazioni privilegiate nella trama internazionale del romanzo inglese. La *spy fiction* è tra i generi romanzeschi inglesi quello che meglio registra il riassetto della collocazione geopolitica del Regno Unito, e che affronta questioni identitarie dall'altro, legate non solo alla – o alle – nazionalità, alle questioni connesse alla

sua rappresentazione (*Englishness*) ma anche alla classe sociale. Il romanzo inglese del dopoguerra, ha argomentato in tempi recenti Andrew Hammond, è stato il romanzo della Guerra Fredda (2013: 1), all'interno del cui campo si è riconfigurata la *spy fiction*. Non stupisce, a riguardo, che diversi scrittori inglesi del secondo dopoguerra siano stati direttamente coinvolti nell'*intelligence*, e fra questi Graham Greene e John Le Carré.

Al centro della *spy fiction* dopo il 1945 campeggia la vicenda dei Cambridge Five, che, proprio attraverso i romanzi a essa ispirati, è entrata a far parte dell'immaginario collettivo britannico³, ben prima che se ne conoscessero tutti i dettagli. I fatti sono noti: durante gli anni Trenta cinque giovani *Cambridge men* si avvicinano, come molti altri coetanei, al socialismo reale. Il primo a essere reclutato dall'agente sovietico Arnold Deutsch è Harold "Kim" Philby, figlio di un eminente orientalista e funzionario imperiale (che ha chiamato così il figlio in onore all'eroe di Kipling): attraverso Philby, Deutsch entra in contatto dapprima con Maclean e Burgess, poi con Blunt e, sempre attraverso la rete di contatti della Società degli Apostoli, Cairncross. Con il passare degli anni, i cinque si allontanano pubblicamente dalle posizioni filosovietiche, in realtà per lavorare indisturbati come spie. Durante la Seconda guerra mondiale il Regno Unito è dalla stessa parte dell'Unione Sovietica ma con il dopoguerra il contesto in cui i cinque si trovano a operare cambia decisamente. Nel 1951 Philby è l'uomo di punta dell'MI6 a Washington e, appreso che la rete si sta stringendo attorno a Burgess e Maclean, fa in modo di avvisarli e di garantirne la fuga a Mosca. Il governo britannico cerca in ogni modo di coprire l'accaduto, ma negli anni si addensano i sospetti su Blunt e Philby. Quest'ultimo, in seguito alla defezione di Burgess e Maclean, viene esonerato dal proprio ruolo nell'MI6 e intraprende la carriera giornalistica come inviato dell'*Observer* e dell'*Economist* a Beirut. Nel 1961 un alto grado del KGB defeziona negli Stati

Uniti e conferma il coinvolgimento di Philby nella fuga di Burgess e Maclean. Nel 1963, ormai braccato da un ex collega e amico dell'MI6, Nicholas Elliott, scappa a Mosca. Il 1963 è anche l'anno della scoperta dell'attività spionistica di Blunt, il quale confessa all'MI5 nel 1964 in cambio dell'immunità ma nel 1979, con l'arrivo al governo di Margaret Thatcher, venne pubblicamente esposto e spogliato delle cariche fino ad allora ricoperte. Non fu facile tenere a lungo nascosta la vicenda dei Cambridge Five – già nel 1967 il *Sunday Times* pubblicò una *cover story* su Philby.

Il caso Philby ha dato origine a diverse opere letterarie⁴, tra cui spiccano (e rimangono “classici” anche a più di quarant'anni dalla pubblicazione, *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (1974) di John Le Carré e *The Human Factor* (1978) di Graham Greene. Si tratta di due romanzi ancora pienamente inseriti all'interno della letteratura della Guerra Fredda, dove l'opposizione tra i due fronti – Occidentale e Orientale – è ancora un elemento dominante della strategia compositiva dell'opera, seppure con alcune particolarità che verranno esposte di qui a breve. Entrambi i romanzi sono ispirati dalla vicenda di Kim Philby. In anni successivi, a seguito del caso Blunt, Alan Bennett e John Banville sono tornati sulle vicende del gruppo, rispettivamente con *Single Spies* (1988), dittico teatrale che comprende *An Englishman Abroad*, incentrato su Cairncross e *A Question of Attribution* con protagonista Blunt, e *The Untouchable* (1997). La matrice narrativa è la stessa dei celebri romanzi sul caso Philby, ma la storia delle spie non viene più presentata come una *spy story*.

Nelle pagine che seguono si mostrerà come le diverse strategie compositive di *Tinker Tailor Soldier Spy*, *The Human Factor* e *The Untouchable* articolino il riposizionamento geopolitico dell'Inghilterra e del Regno Unito (la distinzione, come si vedrà, è qui doverosa) da un lato e proponcano tre diverse rielaborazioni della *Englishness*. Infine, prendendo il romanzo di

Banville come punto di arrivo, si mostrerà come l'autore irlandese faccia emergere il non-detto implicito nella vicenda storica e ipotestuale operando una radicale modifica sul piano dell'istanza narrante, passando dalla terza alla prima persona, e articolando il conflitto ideologico non solo all'interno della contrapposizione tra i due blocchi bensì sul confine "interno", ossia quello tra Gran Bretagna e Irlanda. Si mostrerà come per Banville il paradigma compositivo della *spy fiction* non sia più valido e come il genere stesso diventi un semplice *topos*, come se fosse parte di un *heritage* inglese che fa solo da sfondo a una vicenda che ha come protagonista una spia, ma che non si può ridurre a un romanzo di spionaggio.

1. *Il caso Philby: dai fatti alla fiction*

Tinker Tailor Soldier Spy è il primo romanzo a offrire una versione finzionale del caso Philby⁵: Le Carré, che aveva prestato servizio presso l'Mi6 proprio fino al 1964, aveva già scritto l'introduzione alla biografia di Philby, *Philby: The Spy Who Betrayed a Generation* (1967). L'interesse per il personaggio di Philby, nemico interno, figlio dell'Establishment e dell'impero (il padre, orientalista, l'aveva chiamato Kim in tributo al personaggio di Kipling) trapassa all'interno di un romanzo in cui l'interrogativo principale è "chi è il traditore?". Interrogativo, questo, da leggersi in due modi, che a loro volta si collocano sui due vettori narrativi del romanzo: da un lato "chi è il traditore?" significa chiedersi da dove viene, quale sia il contesto all'interno del quale è maturato il tradimento, dall'altro chi tra i cinque uomini che lavorano sotto Control è il traditore. Da un lato la trama nazionale, dall'altro quella investigativa.

I due vettori narrativi si sviluppano all'interno di una struttura tripartita che permette a Le Carré di combinare diversi sottogeneri della tradizione inglese. A dominare la prima parte del romanzo è la trama nazionale, costruita attraverso l'evocazione

di due sottogeneri, il *public school novel* e il *country house novel*. A predominare nella prima parte del romanzo è la tonalità elegiaca che contraddistingue, del resto, i due sottogeneri a partire dal 1945. In tal senso è rivelatrice la geografia del romanzo: tranne un breve passaggio da Londra per introdurre il personaggio di Smiley, l'azione si svolge tra la scuola in cui lavora Prideaux, Thursgood, nel Devon, Oxford, luogo chiave della *Englishness* nostalgica, e Ascot.

Nella prima parte l'attenzione non ricade tanto sul traditore, quanto su quale mondo – e quale paese – egli ha tradito. A essere ucciso è il sistema educativo delle *public school* (cfr. Manning 2018: 110-ss.) del quale Jim Prideaux è un prodotto, e nel quale crede ancora. L'*ethos* educativo di Prideaux si realizza, a Thursgood, nel rapporto con un altro Bill (che naturalmente gli riporta alla mente Haydon: "Known a lot of Bills. They've all been good 'uns"; Le Carré 1974: 7). Prideaux proietta su Roach le sue velleità educative fuori tempo, come se non ci fosse stata di mezzo la Seconda Guerra mondiale e il conseguente declino geopolitico del Regno Unito, e soprattutto di una politica, interna ed estera, fondata sull'imperialismo. Quando Roach gli dice di essere un "new boy", Prideaux gli risponde: "'New boy, eh? Well I'm not a new boy,' Jim went on, in altogether a much more friendly tone, as he pulled at a leg of the caravan. 'I'm an old boy. Old as Rip Van Winkle if you want to know. Older. Got any friends?'" (Le Carré 1974: 7) L'evocazione del personaggio di Washington Irving sembra alludere all'incolmabile divario tra Jim e Bill, segnato dallo spartiacque indicibile (Prideaux ha cancellato in un lungo, metaforico sonno, molti eventi traumatici) del 1945, in cui è iniziato il declino di una ideologia di una certa *Englishness* e dell'Impero. Nel romanzo, Prideaux, pur di origine straniera e formatosi in diversi luoghi d'Europa, si sente più inglese degli inglesi, come nota Bill Haydon quando, nel 1937 lo presenta al proprio mentore, a Oxford: "though he is made

up of all different bits of Europe, make no mistake: the completed version is devoutly our own.” (Le Carré 1974: 287)

Il corrispettivo femminile di Jim è Connie Sachs, la quale è rimasta a vivere a Oxford, e, come nota anche Manning (2018: 112), si lascia andare a un lamento elegiaco per i “ragazzi” devianti dalla disillusione seguita al crollo dell’Impero: “‘Poor loves.’ She was breathing heavily, not perhaps from any one emotion but from a whole mess of them, washed around in her like mixed drinks. ‘Poor loves. Trained to Empire, trained to rule the waves. All gone. All taken away. Bye-bye world. You’re the last, George, you and Bill” (Le Carré 1974: 124).

L’idea che la prima parte del romanzo si svolga in luoghi ad alto tenore simbolico per una certa *Englishness* è approfondita da Manning (2018: 110-ss)⁶: si è già detto di Oxford, della. Troviamo infine la magione di Lacon ad Ascot, nel Berkshire. È una specie di fortezza eretta a difesa delle minacce esterne: “Beyond the trees, Smiley thought, cars are passing. Beyond the trees lies a whole world, but Lacon had this red castle and a sense of Christian ethic that promises him no reward except a knighthood, the respect of his peers, a fat pension and a couple of charitable directorships in the City” (Le Carré 1974: 78). Tuttavia, come molte *country houses*, anche quella di Lacon è sempre meno isolata dall’esterno. Anche Connie Sachs ricorda la propria *country house*, Millponds, a Newbury (siamo sempre nel Berkshire), il cui paesaggio è cambiato radicalmente con la costruzione dell’autostrada⁷: “‘My brother’s place. Beautiful Palladian house, lovely grounds, near Newbury. One day a road came. Crash. Bang. Motorway. Took all the grounds away” (Le Carré 1974: 125).

Le tonalità elegiache della prima parte del romanzo sono assenti nella seconda, in cui in dominante si trova il paradigma indiziario tipico della *detective fiction*. Non a caso Smiley è già comparso in veste di detective in *Call for the Dead* (1961) e

A Murder of Quality (1962). Alla domanda “chi è il traditore?” Smiley risponde fornendo un profilo di ognuno dei quattro sospetti, mostrando come si tratti di uomini formati sulla vecchia mappa dell’Impero, in particolare Haydon, “The Cairo networks looked on Bill quite literally in the terms which Martindale had used of him that fateful night in his anonymous dining-club: as a latter-day Lawrence of Arabia.” (Le Carré 1974: 143). Insieme a quello dei quattro traditori, Smiley fornisce anche un ritratto di Karla (cap. 23). Ricorda infatti di un loro incontro avvenuto nel 1955 in un altro luogo simbolo del vecchio impero, New Delhi, dove Karla è stato chiuso in carcere e attende di essere rimandato in Russia. È in quell’occasione che Smiley dimostra le sue doti non solo di investigatore, ma anche di conoscitore dell’animo umano. Riprendendo un tema caro alla *spy fiction* fin dai suoi inizi, quello della “great impersonation” (Denning 1987: 43-49), dell’identità falsa assunta e agita di volta in volta dalle spie, Smiley capisce che le *cover stories* del nemico vanno prese più sul serio per capire che cosa dicano di *noi*:

[...] and it is a habit in all of us to make our cover stories, our assumed personae, at least parallel with the reality.’ [...]. ‘I often thought that. I even put it to Control: we should take the opposition’s cover stories more seriously, I said. The more identities a man has, the more they express the person they conceal. The fifty-year-old who knocks five years off his age. The married man who calls himself a bachelor; the fatherless man who gives himself two children ... Or the interrogator who projects himself into the life of a man who does not speak. Few men can resist expressing their appetites when they are making a fantasy about themselves (Le Carré 1974: 227).

La capacità di Smiley è guardare oltre la divisione “noi/loro” che struttura il romanzo della Guerra Fredda (così come la *spy fiction* più in generale) e capire la propria vicinanza a

Karla, l'importanza delle narrazioni che finiscono per essere quasi più importanti della realtà stessa. Una simile abilità è evidenziata, a livello formale, dal ricorso pervasivo al discorso indiretto libero, per cui le *stories* o le *cover stories* delle persone con cui ha a che fare Smiley sono tutte restituite attraverso le sue strutture di pensiero e soprattutto inserite all'interno di lunghe analessi in cui Smiley ricostruisce gli eventi, un'operazione che lo condurrà, nella terza e ultima parte, a risolvere un mistero che mistero non è: ad ammettere la verità indicibile del tradimento di "uno di noi"⁸.

2. *Il fattore umano*⁹

Nel 1978 Graham Greene torna dopo molto tempo (e diversi romanzi pubblicati) al romanzo di spionaggio, un genere che già negli anni Trenta aveva contribuito a trasformare. Denning (1987: 81-89) attribuisce a Greene e Eric Ambler la metamorfosi del genere, che da *spy thriller*, costruito in modo formulaico e nel quale l'opposizione tra "noi" (inglesi) e loro ("tedeschi", "anarchici" e altre minacce esterne) è funzionale al discorso patriottico, assume progressivamente i tratti del romanzo realista. Entrambi vicini al Popular Front, Ambler e Greene articolano, per Denning, la questione del punto di vista (1987: 80 e ss), legata a doppio filo a quella dell'ambiguità del racconto: simili questioni sono funzionali alla narrazione di un eroismo perduto, che richiede nuove tecniche di rappresentazione letteraria.

The Human Factor, opera con la quale Greene torna dopo lungo tempo a un'ambientazione inglese, è da un lato un romanzo su una spia, dall'altro un romanzo sull'Inghilterra della Guerra Fredda, sulle tensioni che ne percorrono il fronte interno così come quello internazionale. Nella sua autobiografia (*Ways of Escape*, uscita due anni dopo *The Human Factor*), Greene chiarisce la relazione del romanzo con il genere stesso della *spy fiction* "My ambition after the war was to write a novel of

espionage free from the conventional violence, which has not, in spite of James Bond, been a feature of the British Secret Service" (1980: 255) nonché con il caso Philby "I began *The Human Factor* more than ten years before it was published and abandoned it in despair after two or three years' work...I abandoned it mainly because of the Philby affair. My double agent Maurice Castle bore no resemblance in character or motive to Philby, none of the characters has the least likeness to anyone I have known, but I disliked the idea of the novel being taken as a *roman à clef*" (1980: 257). Dieci anni prima della pubblicazione di *The Human Factor* usciva il libro di Knightley sul caso Philby, di cui Le Carré scriveva l'introduzione preparando, di fatto, *Tinker Tailor Soldier Spy*, mentre Greene iniziava il romanzo con cui tornava all'Inghilterra e alle sue contraddizioni, esplose con particolare violenza durante la Guerra Fredda. Se per Le Carré il caso Philby, e la *cover story* di Knightley costituiscono l'ipotesi del romanzo, in *The Human Factor* Greene, opta per una strategia compositiva che vede la coesistenza di due trame convergenti: una, (tragi)comica, l'altra eminentemente tragica. Della prima sono protagonisti Percival e Hargreaves, oggetto di una satira tagliente, condotta abilmente attraverso l'uso prevalente del dialogo, in cui i due uomini vengono mostrati, soprattutto Percival, in tutta la loro perfidia. Hargreaves è una caricatura del vecchio colonnello nostalgico dell'Impero, e Percival una mente diabolica interessato esclusivamente al mantenimento dello *status quo*. All'interno della trama comica, Greene gioca esplicitamente con i due ipotesi del romanzo. Il caso Philby è evocato da Percival, il quale spiega perché non si debba andare troppo per il sottile nella ricerca della talpa: "That's what I was thinking, [...] Questions in Parliament. All the old names thrown up – Vassall, the Portland affair, Philby. [...]" (1978: 25). Alla fine è questa la linea che prevale, e basta un'uscita al pub per incastrare Davis, ancora con un richiamo ai Cambridge

Five: "I spent an evening with Davis, a few weeks ago. He's not an advanced alcoholic like Burgess and Maclean, but he drinks a lot – and he's been drinking more since our check started, I think. Like those two and Philby, he's obviously under some sort of strain." (74). Non mancano nemmeno i riferimenti a James Bond: Castle scherza più volte con Davis su che cosa avrebbe fatto James Bond al posto loro, "What about a Luger? I suppose you had a Luger. Or an explosive fountain-pen?" "No. We've never been very James Bond minded here." (41), o ancora Davis: "James Bond would have had Cynthia a long while ago. On a sandy beach under a hot sun." (42).

Il gioco con le convenzioni del genere, le citazioni dirette, sono in realtà funzionali a mettere in dominante la trama tragica, la seconda trama, che riguarda invece Castle e Daintry, nonché Davis. Se quest'ultimo è la vittima, Castle, pur essendo un traditore, è presentato come una figura con la quale il lettore possa empatizzare, è presentato nel proprio dilemma morale (si veda ad esempio il lungo capitolo dedicato alla visita al proprio agente di controllo, Boris, strutturato come una vera e propria confessione) e soprattutto come il difensore, pur alleandosi con il nemico, di valori umani fondamentali. Daintry è il servitore di uno stato in cui non si riconosce più, che lo fa sentire sempre più solo. Il conflitto che si delinea, quindi, non è tanto quello tra Oriente e Occidente, quanto quello interno al fronte inglese. Un simile conflitto viene massimamente esposto nella quarta parte, la più breve, composta da soli due capitoli, che tuttavia costituisce il punto forse di massima tensione ideologica nel romanzo, e che viene subito dopo la morte di Davis.

Castle incontra Muller nel suo ufficio, e non sentendosi più minacciato da BOSS; lo confronta severamente sull'apartheid, lasciandosi andare a commenti che fanno capire a Muller (o meglio, gli confermano) la sua intelligenza con il nemico. È Castle stesso a rendersene conto:

Indeed he was sorry; he was even afraid, as he had been in the offices of BOSS that morning in Pretoria. For seven years he had trodden with unremitting care through the mine-fields, and now with Cornelius Muller he had taken his first wrong step. Was it possible that he had fallen into a trap set by someone who understood his temperament? (Greene 1978: 252)

Il traditore viene scoperto non dall'intelligence inglese, ma da una terza parte, da un Afrikaner alleato "strumentale" degli americani.

Nel capitolo successivo, Percival, che invece non è stato capace di individuare l'uomo giusto, ha una conversazione con Hargreaves in cui, con la freddezza e il cinismo che lo contraddistinguono, confessa le proprie simpatie giovanili per il comunismo. Dopo il funerale, Hargreaves chiede a Percival se ritenga che sia davvero Davis la spia. E Percival à la propria versione, disincantata della Guerra Fredda, che, molto più che ideologica, è un grande gioco di equilibri geopolitici:

'And yet you still believe he was the leak?'

'He played the role of a rather simple man very cleverly. I admire cleverness – and courage too. He must have needed a lot of courage.'

'In a wrong cause.'

'John, John! You and I are not really in a position to talk about causes. We aren't Crusaders – we are in the wrong century. Saladin was long ago driven out of Jerusalem. Not that Jerusalem has gained much by that.'

'All the same, Emmanuel . . . I can't admire treachery.'

'Thirty years ago when I was a student I rather fancied myself as a kind of Communist. Now . . .? Who is the traitor – me or Davis? I really believed in internationalism, and now I'm fighting an underground war for nationalism.'

[...] 'I sometimes wonder why you are with us, Emmanuel' (Greene 1978: 156).

Chi è il traditore, chiede Percival, il quale aggiunge: “Beware of people who believe. They aren’t reliable players. All the same one grows to like a good player on the other side of the board – it increases the fun.’ ‘Even if he is a traitor?’ ‘Oh, traitor – that’s an old fashioned word’ (157).

Greene presenta in tal modo diversi aspetti del tradimento, e la tecnica narrativa da lui utilizzata, un narratore onnisciente esterno, presente con la sua *parole* ben riconoscibile, combinato a un uso pervasivo del dialogo, dà voce a diverse posizioni: lo vediamo, ad esempio, nel dialogo tra Percival e Hargreaves, così come in quello tra Muller e Castle. Ma anche in quello, finale, tra Castle e il libraio Halliday, che si scopre essere un agente sovietico.

‘Have you never wavered a bit, Halliday? I mean – Stalin, Hungary, Czechoslovakia?’

‘I saw enough in Russia when I was a boy – and in England too with the Depression when I came home – to inoculate me against little things like that.’

‘Little?’

‘If you will forgive me saying so, sir, your conscience is rather selective. I could say to you – Hamburg, Dresden, Hiroshima. Didn’t they shake your faith a bit in what you call democracy? Perhaps they did or you wouldn’t be with me now.’

‘That was war.’

‘My people have been at war since 1917’ (214).

Il dialogo permette di dare la parola a diverse posizioni, a differenza di quanto accade in *Tinker Tailor Soldier Spy*, e di delineare con lucidità un universo ideologico, pur all’interno del campo occidentale, ben più complesso di quanto si pensi.

Nel lucidissimo saggio in cui paragona i due romanzi¹⁰, Michael Denning osserva come sia *Le Carré* sia Greene, attraverso la configurazione del sistema dei personaggi, mostrino che il

tradimento non è tanto ai danni dell'Occidente, ma degli Americani, e come a rivelare l'esistenza della talpa sia sempre un personaggio che viene da territori legati alla mappa dell'impero (FIG. 1):

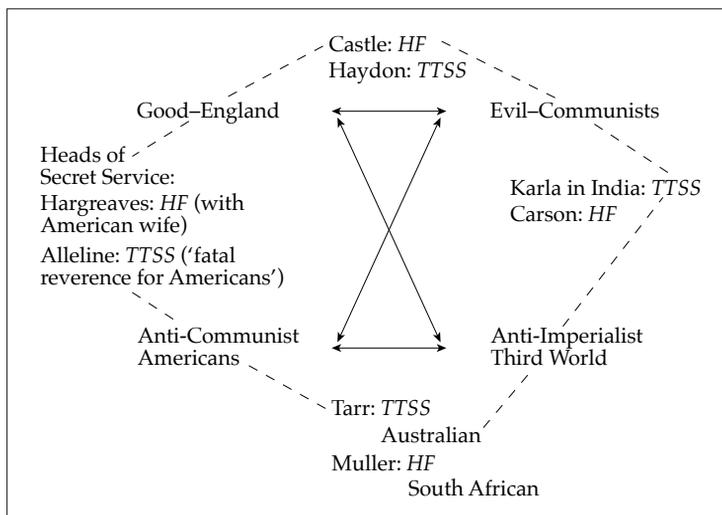


FIG. 1 – Denning 1987: 128.

Il sistema dei personaggi, che nella *spy story* classica si costruiva su confini ben precisi, sia nazionali sia ideologici, si complica: non ci sono più solo buoni e cattivi, occidentali e orientali, ma una Guerra Fredda che, come sostiene giustamente Hammond (2013: 3), è un insieme di fronti caldi, molti dei quali pongono gli inglesi davanti ai fantasmi e alle contraddizioni del loro passato prossimo imperiale. Ed è proprio su un fronte caldo, e molto più vicino del Sudafrica del fattore umano, che viene riscritta un'altra vicenda legata ai Cambridge Five, quella di Anthony Blunt, cui è liberamente ispirato *The Untouchable* di John Banville.

3. *The Untouchable*¹¹ di John Banville: *l'esplosione del Regno Unito*

The Untouchable è un romanzo post-Guerra Fredda e, soprattutto, post-ideologico. Ascrivibile alle poetiche del postmoderno, il romanzo gioca volutamente – in modo molto più esplicito di Greene – con le convenzioni e l'immaginario della letteratura di spionaggio. L'opera di Banville esce a quasi vent'anni di distanza non solo da *The Human Factor*, ma soprattutto dall'ultimo scandalo legato ai Cambridge Five, ossia l'annuncio, trasmesso in televisione, della scoperta del tradimento di Anthony Blunt, e la sua successiva destituzione dalle sue diverse cariche. L'episodio ha un enorme impatto pubblico, anche per il momento in cui avviene, ossia pochi mesi dopo la vittoria di Margaret Thatcher, la quale avrebbe presto inaugurato un nuovo corso per l'Inghilterra nella fase finale della Guerra Fredda.

Nel dicembre del 1980 George Steiner scrive un lungo articolo sul *New Yorker*, dal titolo significativo *The Cleric of Treason*, in cui analizza i diversi aspetti del tradimento di Blunt. Steiner parte dagli esordi di Blunt come critico d'arte, che nel 1937 liquida *Guernica* per ragioni ideologiche (allora, come molti, è schierato su posizioni filosovietiche), per poi ripercorrerne il percorso intellettuale. Blunt, scrive Steiner, "made a touchstone of scrupulous integrity" (1984: 191) ma allo stesso tempo si macchia del peggiore dei tradimenti. Riprendendo una dichiarazione di E.M. Forster, che si chiedeva se fosse preferibile tradire la patria o gli amici, concludendo che sperava di avere il coraggio, se messo davanti alla scelta, di tradire la patria, Steiner introduce per Blunt la possibilità del suicidio etico:

Had Anthony Blunt renounced his gilded career, and sought barren refuge in Moscow or committed suicide rather than inform on his Cambridge brethren, one would condemn him for the traitor he is, but one would acknowledge an enactment of Forster's high paradox and see some logical culmination of a long tradition of boyish fidelity" (1984: 196).

Steiner presenta tre volti di Blunt: il critico con le sue mutevoli posizioni ideologiche, l'accademico, integro ma con una certa nostalgia per l'azione tipica degli intellettuali, l'omosessuale (forse è l'ethos omosessuale a convincere Blunt e compagnia che la società intorno a loro è ipocrita, e va rovesciata; 1984: 196). È questo che gli interessa, non "lo spate of armchair detection and spy fantasies unleashed by the Blunt affair", "retailed to an avid public by Mr Boyle and other journalists or by John Le Carré acolytes" (1984: 190). È l'articolo di Steiner – come fu suggerito da Steiner (1997) stesso prima che da altri – l'ipotesi del romanzo di Banville.

Già autore di quelle che sono state definite "historiographic metafiction" (Stewart 2013: 2), Banville scrive un romanzo che, come nota Steven Isenberg, "is a serious novel about a spy, unconstrained by the genre of the spy novel" (2017). Il rifiuto delle convenzioni e dei *clichés* legati al genere emerge chiaramente in *The Untouchable*, e viene espresso dal narratore autodiegetico, Victor Maskell, il quale tende a istituire un vettore narrativo alternativo a quello proposto dalla sua intervistatrice, Serena Vandeleur:

Oh dear. Another contemporary historian. I suppose my face must have fallen, for she launched at once defensively into a stumbling account of herself and her plans. I hardly listened. What did I care for her theories on the connection between espionage and the bogus concept of the English gentleman ('I'm not English,' I reminded her, but she took no notice) or the malign influence on my generation of the nihilistic aesthetics of Modernism? (Banville 1997: 19-20)

Il narratore autodiegetico Maskell stabilisce un patto narrativo ben preciso con il lettore, nonché con la narrataria interna al testo¹², Serena Vandeleur. Malgrado le apparenze, la sua non è l'ormai trito *spy novel*, non è la storia di un *gentleman inglese*, agente segreto, ideale servitore di Sua Maestà. Non è questa la

storia che interessa raccontare a Maskell: se Vandeleur lo vorrà ascoltare, se il lettore vorrà seguirlo sul filo dei ricordi, Maskell offrirà la vicenda di un anglo-irlandese, omosessuale, *connoisseur* e, infine, spia. Nelle sue parole:

And then, for me, there were other forces at work, ambiguous, ecstatic, anguished: the obsession with art, for instance; the tricky question of nationality, that constant drone-note in the bagpipe music of my life; and, deeper again than any of these, the murk and slither of sex. The Queer Irish Spy; it sounds like the title of one of those tunes the Catholics used to play on melodeons in their pubs when I was a child. Did I call it a double life? Quadruple – quintuple – more like (41)¹³.

La Guerra Fredda è qui solo lo sfondo della Storia novecentesca su cui si innestano altre narrazioni: quella nazionale e nazionalistica, con il confine caldo che non è solo quello tra Est e Ovest, ma anche, e soprattutto, quello tra Gran Bretagna e Irlanda; quella dell'orientamento sessuale¹⁴; e quella di un'identità culturale, europea: "I did not spy for the Russians," dice Maskell a Vandeleur, "I spied for Europe. A much broader church" (24).

Due, si è detto, sono i vettori della narrazione. Da una parte quello disegnato dalle domande precise, cadenzate sull'anafora martellante del "why" che introduce le domande di Serena Vandeleur:

Why did you spy for the Russians? How did you get away with it? What did you think you would achieve by betraying your country and your country's interests? Or was it because you never thought of this as your country? Was it because you were Irish and hated us? (24)

Domande “semplici” (24), a detta della giovane donna, che tuttavia tali non sono per Maskell: “In my world, there are no simple questions, and precious few answers of any kind. If you are going to write about me, you must resign yourself to that” (24) Maskell, nello scrivere della propria vita, è animato da altri scopi:

What is my purpose here? I may say, I just sat down to write, but I am not deceived. I have never done anything in my life that did not have a purpose, usually hidden, sometimes even from myself. Am I, like Querrell, out to settle old scores? Or is it perhaps my intention to justify my deeds, to offer extenuations? I hope not. On the other hand, neither do I want to fashion for myself yet another burnished mask . . . Having pondered for a moment, I realise that the metaphor is obvious: attribution, verification, restoration. I shall strip away layer after layer of grime – the toffee-coloured varnish and caked soot left by a lifetime of dissembling – until I come to the very thing itself and know it for what it is. My soul. My self (4-5).

Il suo scopo non è come nel caso di Querrell (personaggio ispirato a Graham Greene) regolare vecchi conti, ma conoscere veramente se stesso, *attribuendosi* finalmente il proprio Sé autentico. Attraverso la questione dell’attribuzione¹⁵ Banville combina nel suo romanzo una riflessione sull’arte, tema che gli è caro, e una storia di tradimento che è innanzitutto tradimento di sé da parte del protagonista. E con il suicidio finale riprende anche il tema del suicidio etico.

Sulla base di questi elementi, tutto si può dire su *The Untouchable* tranne che sia uno *spy novel*: non dobbiamo scoprire chi ha fatto la spia per i russi; non abbiamo un investigatore, Smiley o Daintry che sia; e, cosa che colpisce ancor di più, la spia sa su di sé e sulla vicenda meno di tutti gli altri personaggi, come emerge durante una cena con i due figli: “What is it, I ask

myself, what is it that everybody knows, that I do not know?" (256). Né, da ultimo ma non meno importante, non abbiamo un narratore attendibile che riesca, almeno nel mondo narrativo, a ristabilire un ordine (come *Le Carré*) o a combinare due trame (quella tragicomica e quella tragica) in un romanzo che mostra diverse facce dell'Inghilterra, un'Inghilterra che gli eroi tragici del romanzo vedono tradita prima di tutto da chi si proclama patriota, come Hargreaves o Percival.

A interessare Banville è il racconto di uno dei più grandi "fallimenti" degli inglesi (un membro dell'establishment, imparentato con la famiglia reale, che finisce a fare la spia per i russi) raccontato in prima persona dal protagonista. Un protagonista che tutta via rompe la logica dell'"one of us" in quanto irlandese. Il Blunt/Maskell di Banville offre uno sguardo disincantato sul mito dell'Establishment e delle università inglesi. Quando Hartmann, l'agente russo che lo recluta a Cambridge, gli chiede di spiare l'amministrazione dell'università, Maskell resta incredulo:

This was not an auspicious beginning to my career as a secret agent. There is a study to be written of the effect on the history of Europe in our century of the inability of England's enemies to understand this perverse, stubborn, sly and absurd nation. Much of my time and energy over the next decade and a half would be spent trying to teach Moscow, and the likes of Iosif, to distinguish between form and content in English life (trust an Irishman to know the difference) (135).

"Trust an Irishman to know the difference": la questione nazionale è ben più rilevante di quanto possa sembrare a una prima lettura. Ciò emerge chiaramente a seguito del ricordo di una conversazione con Oleg, l'agente sovietico a cui riferisce durante la guerra:

‘Well, Mr . . . Hector, I want to make something clear. I don’t at all care for your country, I’m afraid, or for your leaders. Forgive me for saying so, but it’s true. I believe in the Revolution, of course; I just wish it had happened somewhere else. Sorry.’

Oleg only nodded, smiling to himself. His head was big and round, like the globe on the pillar of a gate.

‘Where do you think the Revolution should have happened?’ he said. ‘In America?’ I laughed.

‘To anticipate Brecht,’ I said, ‘I think America and Russia are both whores – but my whore is pregnant.’

[...]

‘John, you are right. Russia is an old whore.’

[...]

‘A whore, yes,’ he said happily. ‘And if they heard me saying it . . .’ He put a finger to his temple. ‘Bang.’ And laughed again (207).

Allo sparo su cui si conclude il ricordo, fa da controcanto, nel presente di Maskell, l’esplosione di una bomba dell’IRA, che Victor commenta così:

Another IRA bomb in Oxford Street tonight. No one killed, but a glorious amount of damage and disruption. How determined they are. All that rage, that race-hatred. We should have been like that. We should have had no mercy, no qualms. We would have brought down a whole world (207).

Paragonare i giovani di Cambridge ai membri dell’IRA è una provocazione forte, da parte di Banville, ma anche un modo di inserire una delle narrazioni più lacunose ed enigmatiche della Guerra Fredda inglese, quella dei Cambridge Five, all’interno di una cornice di senso diversa, non per forza insulare e non solo narrazione della fine dell’impero.

Complice la mediazione di George Steiner e, probabilmente, anche di Alan Bennett, il quale dà voce a Blunt in *A Question of*

Attribution, The Untouchable arriva là dove né Le Carré né Greene hanno osato spingersi: Banville ci dà la versione della spia, facendo emergere i non detti sull'identità inglese per bocca di un irlandese. Già Graham Greene insedia il punto di vista dell'altro – un inglese divenuto africano – per riflettere sul delicato posizionamento del Regno Unito sulla mappa della Guerra Fredda e su che cosa significhi una presa di posizione politica antiamericana. Se Bond (oggetto di conversazione tra Castle e Davis) è l'eroe "epico" della Guerra Fredda, Maurice Castle è quello tragico. Banville fa letteralmente esplodere le coordinate della *spy fiction* come *Cold war novel*, dando voce a Victor Maskell, irlandese, spia, gay ma capacissimo di una impeccabile *performance* come membro dell'establishment. La trama della *spy fiction* è diventata *heritage*, materia romanzesca all'interno di un raffinato gioco metaletterario.

NOTE

¹ <https://www.theguardian.com/uk-news/2019/sep/24/confession-of-british-spy-for-the-soviets-kim-philby-made-public-for-first-time> (ultimo accesso in data 20.2.2020)

² I cinque studenti di Cambridge reclutati dai sovietici negli anni Trenta e rimasti per diverso tempo al loro servizio mantenendo la propria posizione come funzionario della BBC (Burgess), nel Foreign Office (Burgess, Maclean), agenti dell'MI6 (Philby, Cairncross), storico dell'arte affiliato al Courtauld Institute e curatore delle collezioni reali (Blunt). La bibliografia sui Cambridge Five è ricchissima, e annovera al suo interno saggi storici e opere bio- e autobiografiche. Per una sintesi esaustiva e ben documentata in italiano si rimanda a Deery e Del Pero 2001: 57-101.

³ Manning si spinge fino ad affermare che "The case of Kim Philby [...] haunted the British national unconscious" (2018: 103).

⁴ Per un elenco completo si rimanda a Manning (2018: 103).

⁵ La complessa trama del romanzo non è universalmente nota, per cui si ritiene di fornirla qui di seguito: la narrazione si apre a Londra,

all'inizio degli anni Settanta: George Smiley è stato pre-pensionato dal Circus (sede dell'intelligence) in seguito al fallimento dell'operazione *Testify*, in Cecoslovacchia, nella quale sembra essere rimasto ucciso un uomo, Jim Prideaux, inviato lì in missione dal capo di Smiley, Control, per trattare la defezione di un alto grado dell'esercito. Control ha anche confessato a Prideaux di sospettare l'esistenza di una talpa nella cerchia dei suoi più stretti collaboratori: oltre a Smiley stesso, Bill Haydon, Percy Alleline, Roy Bland e Toby Esterhase. I quattro hanno di recente trovato una nuova fonte sovietica che rivela loro informazioni da divulgare agli alleati americani. Ma Control è diffidente verso la fonte, e verso gli americani. L'operazione *Testify* dovrà fornire dettagli sulla talpa, ma Prideaux cade nella trappola del nemico. Non muore, come Smiley pensa all'inizio: ma viene torturato e poi rimandato in Inghilterra dove i quattro, che nel frattempo hanno preso il posto di Control, gli danno una nuova identità e una nuova vita.

Smiley, lasciato dalla moglie Ann (cugina di Bill Haydon) si sta abituando alla vita da pensionato quando viene avvicinato da Peter Guillam, suo giovane collaboratore, che lo porta con sé da un assistente del ministro degli esteri, Oliver Lacon. Insieme con Lacon li attende l'australiano Ricky Tarr, uno dei tanti scalphunters al servizio dell'MI6 che, da un'amante russa è venuto a conoscenza dell'esistenza di una talpa. Control, quindi, aveva ragione. Lacon affida a Smiley l'indagine.

Con l'aiuto di Guillam, combinando l'analisi dei documenti con i propri ricordi, Smiley ricostruisce la carriera dei quattro uomini e giunge alla conclusione che la talpa è Bill Haydon. Ciò lo porta ad ammettere una dura verità: la sera della sparatoria contro Prideaux, Ann era con Bill. Questi non ha tradito solo il proprio paese, ma anche l'amico e compagno di studi. E non solo: sacrificando Prideaux, Bill ha tradito il suo migliore amico ed ex amante. Quando Smiley fa visita a Prideaux, questi gli racconta la vicenda. Dalla conversazione con Prideaux Smiley capisce che a tirare i fili dell'intera operazione c'è il suo nemico di sempre, l'agente russo Karla, che credeva spacciato dopo la cattura in India nel 1955 (dove Smiley gli aveva proposto di passare a Occidente).

Haydon viene arrestato dopo che gli è stata tesa un'imboscata nell'appartamento che usa come base londinese per le sue operazioni e viene interrogato da Smiley. Ma prima che si decida il suo destino, qualcuno gli spara. Smiley – e con lui i lettori – hanno in mente un nome: Prideaux. Ristabilito l'ordine, Smiley viene reintegrato nel Circus, ma prima di

riprendere servizio si reca a un incontro con Ann, con l'obiettivo di riunirsi a lei.

⁶ La lettura di Manning ravvisa nella rassegna dei *topoi* della *Englishness* una vera nostalgia in *Le Carré*, in cui «eulogy eclipses elegy» (2018: 113), una nostalgia in cui cade, talvolta suo malgrado, nemmeno la letteratura critica, e che invece è per Manning indice dell'ideologia tutto sommato conservatrice alla base del romanzo di *Le Carré*.

⁷ La M3 e la M4 vengono aperte rispettivamente nel 1971 e nel 1963: oltre a cambiare radicalmente il paesaggio della campagna inglese. Il *country house novel* è un altro genere principe del Novecento inglese, come, la *spy fiction* a grande successo internazionale, e intimamente legato alla questione dell'identità nazionale, da *Howards End* di E.M. Forster, a *Brideshead Revisited* di Evelyn Waugh, o, in tempi più recenti a *The little Stranger* di Sarah Waters, nel quale, in modo fin troppo didattico, inquadra le vicende della famiglia Ayres all'interno del processo di sviluppo urbanistico e sociale promosso dai governi inglesi dopo il 1945, con il passaggio al National Trust di molte dimore storiche e la costruzione, vicinissime a esse, delle autostrade (cfr. Goodman 2016, e Manning, cap. 4).

⁸ Su questo punto, sulla scomoda verità presentata dal caso Philby, si veda anche *Le Carré* (1968), per il quale Philby era «of our blood and hunted with our pack».

⁹ Come per *Tinker Tailor Soldier Spy* si fornisce di seguito la trama. Siamo a Londra, negli anni Settanta: Maurice Castle è tornato in Inghilterra dopo anni trascorsi in Sudafrica, da dove è fuggito dopo uno scontro con Cornelius Muller, a capo di una influente organizzazione di Afrikaner fautrice dell'Apartheid, per aver iniziato una relazione con una donna Bantu, Sarah, la quale ha lavorato come agente per Castle. Muller sospetta (giustamente) che Castle sostenga la causa anti-segregazionista e sia un elemento di disturbo. Castle riesce a fuggire e a farsi raggiungere da Sarah in Mozambico grazie all'aiuto di un comunista sudafricano, Carson, in contatto con agenti sovietici che hanno sostenuto l'indipendenza della colonia portoghese. Sarah è incinta, e, sebbene il figlio non sia suo, Castle accetta di crescerlo in Inghilterra come tale. La coppia si stabilisce nella città originaria di Berkahmsted, a nord di Londra. I Castle vivono senza dare nell'occhio per sette anni, durante i quali Castle ha continuato la propria attività di spionaggio a favore dei russi, fornendo loro informazioni riservate provenienti dalla sua sezione dei

servizi segreti, quella che si occupa dell’Africa. Ma dopo sette anni C, il capo dell’MI6, comincia a insospettirsi e chiama il colonnello Daintry, un funzionario di provata onestà e prossimo alla pensione, a mettere sotto osservazione la sezione D6, nella quale gli unici funzionari sono Castle e Arthur Davis. Daintry deve riferire a sua volta a John Hargreaves, un colonnello che ha vissuto per anni nell’Africa coloniale, di cui ha grande nostalgia. Ad aiutarlo il dottor Emmanuel Percival. Hargreaves, sposato con un’americana, è filostatunitense e vuole in tutti i modi eliminare la talpa che mette a rischio l’operazione Uncle Remus, un accordo tra Sudafrica, Germania e Stati Uniti per mantenere l’apartheid nel paese, in cambio di basi militari e via libera ad esperimenti nucleari. Hargreaves e Percival prendono di mira Davis, e vorrebbero incriminarlo senza una ricerca approfondita per non sollevare uno scandalo – a proposito evocano proprio il recente affare Philby –mentre Daintry vuole perseguire vie ufficiali. Alla fine prevale la linea di Hargreaves e Percival, il quale architetta uno stratagemma in modo che si possa parlare di una morte per cirrosi. L’operazione riesce, e Castle si ritrova solo: deve interrompere la sua attività di spionaggio, altrimenti si capirà che è lui la talpa. È a questo punto che entra in gioco il “fattore umano”: proprio il giorno del funerale di Davis a Castle viene chiesto di incontrare Muller, il quale è a Londra per concludere la trattativa su Uncle Remus. Muller dice a Castle che Carson è morto, e gli dà dettagli su Uncle Remus che a Castle risultano insopportabili. Sebbene abbia dovuto interrompere i contatti con i russi, Castle decide di sacrificarsi alla causa e di informarli per l’ultima volta al fine di boicottare l’operazione. Poi, dopo averle confessato la propria doppia vita, manda Sarah da sua madre, nel Sussex, e resta da solo in attesa che si compia il proprio destino. Daintry gli fa visita, e Castle gli dice di essere sicuro dell’innocenza di Davis, puntando di fatto il dito sulla propria colpevolezza. Quando Daintry se ne va, Castle vede una macchina parcheggiata davanti a casa sua: è Halliday, il libraio antiquario al quale si appoggiava per scambiare comunicazioni con i russi, il quale è venuto per portarlo a Heathrow, con destinazione finale Mosca, dove Sarah, ricattata da Percival che è al corrente della verità su Sam, non riuscirà a raggiungerlo.

¹⁰ Il capitolo di Denning è uno dei pochi saggi che analizzano *The Human Factor* in quanto *spy novel*. Complice forse la dichiarazione di Greene, la cui intenzione era scrivere «a novel of espionage free from the conventional violence, which has not, in spite of James Bond, been a

feature of the British Secret Services» (Greene 1980: 269), *The Human Factor* è studiato più per la questione morale (anche nell'ambito di una critica attenta al Greene cattolico) che per la sua appartenenza al genere della *spy novel*. Ciò è anche dovuto al fatto che i romanzi di spionaggio di Greene sono da lui stesso considerati "entertainments" (cfr. Denning 1987: 117) mentre *The Human Factor*, tramite un ricco tessuto intertestuale, si offre come romanzo decisamente più "letterario". Significativo, a mio parere, è il fatto che Greene "riusi" in modo esplicito le narrazioni reali o fittizie sulle spie per tornare a scrivere dell'Inghilterra e ambientare un romanzo in Inghilterra.

¹¹ Di seguito la trama. Il romanzo si apre nel 1979, «First day of the new life» del protagonista Victor Maskell (ispirato a Blunt). Masaakell è appena stato esposto come spia dei sovietici dal primo ministro in carica, e attende di conoscere il suo destino nella sua dimora londinese, dopo una conferenza stampa andata che l'ha esposto, sul apiccolo schermo, all'intera nazione. Un giorno, Maskell riceve la visita di una giovane donna, Serena Vandeleur, la quale gli dice di volerlo intervistare. In una serie di lunghe analessi scandite dalle visite di Vandeleur, da un incontro con i figli, o da qualche telefonata, Maskell ripercorre la propria vita. Figlio di un vescovo anglo-irlandese, con un fratello minorato mentale, Maskell studia a Cambridge, dove conosce Nick Breevort, figlio di un editore di origini ebraiche, la cui casa di Oxford diventa presto un luogo di riferimento (e desiderio) per Victor; Boy Bannister (ispirato a Burgess) e Alaistar Sykes. Tutti fanno parte della Società degli Apostoli. La prima parte del romanzo (in tutto sono tre) copre gli anni Trenta, gli anni della gioventù di Maskell che subisce il fascino di Nick, con il quale viaggia in Europa, e del quale poi, alla fine degli anni Trenta, sposa la sorella, Vivienne. La seconda parte copre i sei anni del Secondo conflitto mondiale, la vera guerra, per Maskell: Victor viene mandato sul fronte francese con Nick, poi resta a Londra in una casa che condivide con Boy, omosessuale come lui. La terza parte tratta di Maskell ormai affermato, conservatore della collezione d'arte reale, professore al Courtauld Institute. Vivienne, che nel frattempo ha una storia con Querrell (di cui Victor non è al corrente), ha con sé con i due figli, e vive separata dal marito, con il quale ha rapporti cordiali tanto che è l'unica (a parte un suo amante e convivente che poi muore in circostanze misteriose) a cui lascia intendere la propria attività di spia in occasione della defezione di Boy in Russia, a cui ha contribuito. A quel punto Maskell decide di smettere di spiare per i russi,

e crede di esserci riuscito, ma poi, nel 1964, viene scoperto dai servizi segreti e patteggia l'immunità. Sugli anni Sessanta e Settanta c'è una significativa ellissi, e la narrazione riprende nel 1979, dopo che la vicenda di Maskell è di pubblico dominio. In occasione del funerale di Vivienne, Maskell ha un confronto con Querrell, che gli confessa la sua storia con la donna. Ma non è colui che l'ha tradito: il traditore, colui che è ancora una spia per i russi malgrado sia un parlamentare, e che l'ha venduto per salvarsi la pelle, è Nick, amico e oggetto del desiderio. Victor va a trovarlo, i due hanno un confronto in cui emerge la verità, e Victor decide di lasciare all'amico il suo quadro di Poussin, acquistato negli anni dell'università e sui cui ha costruito la sua fama di storico dell'arte: un falso. Uscito da casa di Nick, è pronto per togliersi la vita.

¹² Su questo aspetto in particolare, e sulle ricadute sul genere dell'opera, cfr. Stewart 2003.

¹³ Le molte vite di Blunt, il critico d'arte, l'omosessuale, la spia ma, più di tutti, il ricercatore sono al centro del "labirinto" esplorato da Steiner nel suo saggio: "[Blunt] is simultaneously his own witness and his own judge; the only tribunal he recognizes as competent is that of his duplicity".

¹⁴ Su questi aspetti cfr. Walshe 2006: 108-14.

¹⁵ *A Question of Attribution* è anche il titolo della pièce teatrale di Alan Bennett dedicata a Blunt nel 1992.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Banville, John (1997), *The Untouchable*, Picador, London.

Bennett, Alan (1998), "A Question of Attribution", *Plays*, London, Faber and Faber, vol. 2.

Cawelti, John; Rosenberg, Bruce (1987), *The Spy Story*, Chicago, University of Chicago Press.

Deery, Philippe; Del Pero, Mario (2010), *Spiare e tradire. Dietro le quinte della guerra fredda*, Milano, Feltrinelli.

Denning, Michael (1987), *Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller*, London, Routledge.

- Goodman, Sam (2016), *British Spy Fiction and the End of Empire*, London, Routledge.
- Greene, Graham (1978), *The Human Factor*, London, Vintage, 2005.
- (1980), *Ways of Escape*, London, The Bodley Head.
- Hammond, Adrian (2013), *British Fiction and the Cold War*, New York, Palgrave Macmillan.
- Isenburg, Steven (2017), “Beneath the Veneer: John Banville’s *The Untouchable*”, *Los Angeles Review of Books*, 5 october.
- Le Carré, John (1974), *Tinker Tailor Soldier Spy*, London, Penguin.
- (1968), “Introduction”, *Philby: The Spy Who Betrayed a Generation*, eds. Bruce Page, David Leitch, Phillip Knightly, Harmondsworth, Penguin: 27-42.
- Manning, Toby (2018), *John Le Carré and the Cold War*, London, Bloomsbury.
- Maugham, William Somerset (1928), *Ashenden: Or, The British Agent*, London, Vintage.
- Panek, LeRoy (1981), *The Special Branch. The British Spy Novel, 1890-1980*, Bowling Green, University Popular Press.
- Steiner, George (1980), “The Cleric of Treason”, *George Steiner: A Reader*, New York, Oxford University Press, 1984: 178-206.
- Steiner, George (1997), “To Be Perfectly Blunt”, *The Observer*, 4 may.
- Stewart, Victoria (2003), “‘I May Have Misrecalled Everything’. John Banville’s *The Untouchable*”, *English: Journal of the English Association*, 52/204: 237-51.
- Walshe, Eibhear (2006), “‘A Lout’s Game’: Espionage, Irishness, and Sexuality in *The Untouchable*”, *Irish University Review*, 36/1: 102-15.

SEZIONE MONOGRAFICA II

***Letteratura e filosofia: i trattati d'amore
fra Marsilio Ficino e Giordano Bruno***

a cura di Antonio Gargano e Raffaele Pinto

Ognuno dei contributi ospitati in questa sezione monografica è stato letto, valutato e, quindi, ammesso alla pubblicazione, da almeno due membri del Comitato Scientifico della rivista.

ANTONIO GARGANO — RAFFAELE PINTO

*Letteratura e filosofia:
i trattati d'amore fra Marsilio Ficino e Giordano Bruno*

Il “pensiero poetante”, per utilizzare l’espressione che costituisce il titolo di un fortunato libro di Antonio Prete, ossia la relazione che esiste tra poesia e filosofia, è stato sempre uno dei fulcri della cultura letteraria di ogni tempo, dal *De rerum natura* di Lucrezio ai *Canti* di Leopardi o al *Cancionero* apocrifo di Abel Martín, alias Antonio Machado, per limitarci solo ai nomi di tre grandi poeti che, in epoche e forme distinte, hanno mostrato nelle loro opere di essere fermamente convinti della necessità del connubio che è al centro dei contributi riuniti nel presente monografico della rivista. Persino quando la poesia, o la letteratura in generale, non mostra tracce evidenti dell’attività speculativa, si dà il sospetto che un sostrato filosofico operi sotto l’invenzione poetica, come suggerì il terzo degli autori menzionati in una celebre nota de *Los complementarios*:

Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra. Esta

metafísica no ha de ser necesariamente la que expresa el fondo de su pensamiento, como pensador, es decir como hombre a quien apasiona la verdad, sino aquella que cuadre a su poesía.

Sulla base di tali presupposti, gli organizzatori del monografico che qui si presenta, hanno pensato di proporre a un gruppo di amici e valenti studiosi, come argomento di studio e di riflessione, il fortunato genere rinascimentale dei trattati d'amore, con la particolare prospettiva formata dal fertile terreno di osservazione e di ricerca sulle relazioni che intrattengono tra di loro letteratura e filosofia.

Dal *Libro dell'Amore* di Marsilio Ficino, volgarizzamento di poco posteriore alla stesura latina del *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* (1469), a *De gli eroici furori* (1585), di Giordano Bruno, dove l'impresa gnoseologica si compie attraverso la purificazione dell'amore volgare, la centuria abbondante che separa le due opere vede spuntare la pubblicazione di varie decine di scritti teorici di argomento amoroso, in prosa e in forma prosimetrica. Il valore speculativo della selva di trattati di amore che vide la luce tra fine Quattrocento e Cinquecento, varia molto da un'opera all'altra, ed è innegabile che la trattatistica amorosa rinascimentale, tranne pochi e fortunati casi, non suole presentare un approfondimento teorico che spicchi per originalità, ma tende a riciclare i medesimi concetti platonici, senza offrire speculazioni intellettuali di particolare rilievo. Tuttavia, a prescindere dal grado di profondità e originalità che le singole opere raggiungono sul piano teorico, importa sottolineare che, a partire dal cenacolo laurenziano e per tutto il Cinquecento, l'amore diventa un tema di illustre rilevanza, finendo per conquistare un ruolo centrale nella speculazione filosofica. Né sfugge che l'attuazione di tale evento corre parallela alla crescita di una produzione lirica che, affermandosi sotto l'egida del *Canzoniere* petrarchesco, investirà, prima o poi, tutte le

letterature europee, dando luogo a una delle prime e più sorprendenti manifestazioni di quel fenomeno transnazionale in ambito letterario che fu il petrarchismo. Lirica e trattatistica d'amore: due generi che, nel secolo lungo da Ficino a Bruno, intrattengono rapporti di assoluta solidarietà, collaborando in stretta sinergia, sia per la funzione avuta dai poeti nel chiarire la natura d'amore, sia per l'influsso esercitato dai trattati d'amore sulla produzione lirica coeva.

Le direzioni d'indagine risultano, pertanto, molteplici. Una prima direzione d'indagine, limitata alla sola trattatistica, si realizza nell'esame delle diverse posizioni filosofiche che compongono la teoria d'amore, a partire dall'approfondimento, con maggiore o minore vigore speculativo, del pensiero ficiniano nei numerosi trattati che lo seguirono. Sul versante dell'analisi dei rapporti tra lirica e trattatistica d'amore, di notevole interesse è la direzione d'indagine volta ad esplorare la funzione euristica che svolge la poesia all'interno dei trattati, sia per via diretta con la sua presenza nelle forme prosimetriche, sia indirettamente con la ricca tradizione lirica che offre lo spunto di riflessione per i più vari aspetti della teoria d'amore. Non meno interessante è la direzione d'indagine inversa, indirizzata alla scoperta e all'esegesi di quei testi letterari -lirici, ma anche narrativi e teatrali-, per i quali è dato stabilire il punto di partenza o, almeno, di ancoraggio, nella trattatistica d'amore.

RAFFAELE PINTO

Ficino e Guido Cavalcanti

1. Cavalcanti ha sempre goduto della fama di filosofo, oltre che di eccellente poeta, anche fra i filosofi di professione¹. Ancora vivo, un maestro della università di Bologna, esponente di un certo rilievo dell'averroismo latino, gli dedica un importante trattato sulla felicità (Giacomo da Pistoia²) e il medico fiorentino Dino del Garbo commenta in latino la sua canzone filosofica *Donna me prega*³. Quindi il commento di Ficino, che riserva a Cavalcanti un capitolo del suo commento al *Simposio* di Platone, si inserisce in una tradizione ben consolidata. Ciò che rende altamente significativa l'attenzione di Ficino nei confronti di Guido è il contesto filosofico all'interno del quale la poesia di Guido viene presa in considerazione, che non è più l'aristotelismo rigoroso dei citati autori trecenteschi (ai quali va aggiunto lo pseudo Egidio Romano), ma il neoplatonismo di cui Marsilio è nello stesso tempo esponente e fondatore. Mentre Dino e lo pseudo Egidio si attengono ad una interpretazione strettamente medico-fisiologica dei testi di Guido (cioè della canzone *Donna me prega*), d'accordo, d'altra parte, con il retroterra filosofico di

Cavalcanti, di cui condividono i presupposti aristotelici, Ficino li interroga a partire da una visione idealizzante e trascendente dell'amore, platonicamente inteso come motore conoscitivo che spinge l'anima dell'amante verso una dimensione metafisicamente spirituale. Bisogna, quindi, nel valutare la sua interpretazione, tener conto preliminarmente di questo originario travisamento dei testi cavalcantiani, che vengono riscritti, per così dire, in un universo teorico che non è quello originario del poeta. Proprio tale travisamento, però, ha per noi un grande interesse storiografico, poiché rende la poesia di Cavalcanti (e la tradizione lirica in cui essa è inserita) disponibile ad una lettura che è in sintonia con i nuovi paradigmi estetici e letterari che si affermano in Italia fra '400 e '500.

Rispetto a tali paradigmi, conviene partire dalla lettura che di *Donna me prega* dà Pico della Mirandola, nel suo commento alla canzone, neoplatonicamente ispirata, dell'amico Girolamo Benivieni: *Amor, dalle cui man sospes'el freno*, un testo che risponde abbastanza fedelmente alle teorie di Ficino. Per Benivieni l'amore sostanzialmente coincide con l'azione virtuosamente vivificante che Dio (*l'increato ben*) esercita sul mondo e sull'anima umana (19-22):

Io dico com'amor dal divin fonte
Dell'increato ben qua giù s'infonde,
Quando in pria nato e d'onde
Muove el ciel, l'alme informa, el mondo regge.

Esso è quindi suscettibile di una esegesi esclusivamente razionale ed intellettualmente positiva, alla quale si oppone, invece, l'idea manifestata da Cavalcanti nella sua canzone, che Pico contrappone a quella dell'amico perché basata su una considerazione negativa e passionale dell'amore⁴. Enrico Fenzi ha illustrato bene il significato 'antificiniano' della critica di Pico a Cavalcanti:

al Cavalcanti non è riservato nessun esplicito elogio, neppure di circostanza, e l'unico elemento attraverso il quale la sua canzone è caratterizzata consiste nell'aver egli, da 'filosofo naturale', trattato esclusivamente dell' 'amore volgare', che poi 'non è vero amore, ma così come la bellezza sensibile non è vera bellezza, ma è immagine di quella, così è lui un simulacro e ombra dell'amore celeste'... la menzione di Cavalcanti sembra essere implicitamente polemica verso lo spazio che gli aveva dedicato il Ficino... e *Donna me prega* è evocata solo in funzione negativa, quasi a mostrare quale non sia il modo giusto di trattare un tema così alto, e dunque per arricchire con un forte elemento di contrasto l'avvio del commento alla canzone del Benivieni (Fenzi 1999: 228-229).

Un ulteriore elemento negativo della canzone cavalcantiana è, per Pico, il fatto che in essa "per nome di femmina è significato amore e dal poeta nostro per nome di maschio". Col che Pico tocca un aspetto decisivo del neoplatonismo erotico rinascimentale, e cioè l'alternativa fra la concezione omosessuale dell'amore (in quanto energia sublimante) e la concezione eterosessuale. Pico ha buon gioco nel dimostrare che per Platone solo il primo ha caratteristiche spirituali e celesti, e non il secondo:

lo amore volgare al celeste ha proporzione di cosa imperfetta a cosa perfetta e fu da' Pitagorici la natura imperfetta per la femmina significata e per il maschio la perfetta; nè resterò di aggiugnere a questo che l'amore volgare, cioè della bellezza corporale, più convenientemente è circa le donne che circa a' maschi; el celeste è il contrario, come ne la orazione di Pausania da Platone nel Convivio è scritto, perocchè el volgare, per essere passione dell'anima sensitiva, è molto propinquo a lasciarci precipitare al congresso del coito, per essere quella parte dell'anima più irrazionale che razionale; al quale atto quando dalla fragilità vinto l'uomo cade, meno inconveniente è nel sesso femminile che nell'altro. L'opposito è nello amore celeste, nel quale non è questo pericolo, ma

tutto tende alla bellezza spiritale dell'animo e dello intelletto, la quale molto più perfetta si truova ne' maschi che nelle donne, come d'ogni altra perfezione si vede.

Come ha ben visto Fenzi, la critica di Pico a Cavalcanti sottintende una critica ben altrimenti velenosa a Ficino, che nella sua lettura del *Simposio* ha trascurato questo aspetto sostanziale del pensiero di Platone, cioè che un amore di tipo idealizzante, destinato alla conoscenza ed alla elevazione dell'anima si dà solo fra uomini, e non certo fra uomini e donne. Ma proprio tale polemica ci fa capire il senso della operazione ficiniana, che grazie al 'tradimento' dell'autentico pensiero platonico avalla, sul piano teoretico più alto, la lettura platonizzante di una tradizione lirica che dai trovatori in poi, e comunque nei classici italiani, è non solo esclusivamente eterosessuale, ma che addirittura ha nella filoginia, cioè nel culto del femminile, il suo fondamento filosofico-religioso. Pico ha completamente ragione nella sua critica a Ficino; ma senza questo 'errore' di lettura del testo platonico il Rinascimento si sarebbe sviluppato, sia in ambito filosofico, che letterario ed artistico, in tutt'altra direzione. Per apprezzare la portata epocale dell' 'errore' di lettura di Ficino, basta pensare che oggidi si commette lo stesso errore ogni volta che si parla di "amor platonico" riferendolo al desiderio di un uomo per una donna e viceversa (cosa che, per Platone, sarebbe impensabile).

Domenico De Robertis diede alla lettura ficiniana di Cavalcanti il dovuto risalto, nella sua edizione delle *Rime* (Cavalcanti 1986: 85-89), osservando che il commento abbraccia in realtà due testi cavalcantiani, cioè la ballata *Veggio negli occhi della donna mia* e la canzone *Donna me prega*. Relativamente alla ballata, bisogna dire che Ficino forse trascura gli aspetti allucinatori del testo, che afferiscono molto più ad una fantasia turbata dall'*amore heroico* che non ad una trascendenza filosoficamente o teologicamente motivata, essendo le allusioni scritturali semplici

parodie di una sacralità religiosa che a Guido è del tutto estranea. Ma anche in questo caso l'errore di lettura di Ficino è provvidenziale, poiché dà un lasciapassare speculativo a temi che, originariamente, di speculativo hanno ben poco, ed anzi sono esibiti come sintomi della malattia d'amore. È vero, però, che Ficino coglie anche i momenti di maggiore ambiguità (fra il patologico e lo speculativo) del canzoniere di Guido, quelli, cioè, che sono suscettibili, sul piano letterale, di un teologismo non necessariamente metaforico e parodico. Nella ballata, la proliferazione di figure femminili che nascono l'una dall'altra, effetto di una esperienza visionaria dovuta alla sovraeccitazione della fantasia stimolata dal desiderio, viene interpretata da Ficino come una progressiva depurazione dell'immagine, che di specchio in specchio, cioè di riflesso in riflesso, si allontana dalla materialità dell'oggetto per attingere la universalità della idea pura:

Veggio negli occhi de la donna mia
 un lume pien di spiriti d'amore,
 che porta uno piacer novo nel core,
 sì che vi desta d'allegrezza vita.

Cosa m'aven, quand' i' le son presente,
 ch'i' non la posso a lo 'ntelletto dire:
 veder mi par de la sua labbia uscire
 una sì bella donna, che la mente
 comprender no la può, che 'mmantenente
 ne nasce un'altra di bellezza nova,
 da la qual par ch'una stella si mova
 e dica: - La salute tua è apparita -

Ficino commenta:

Come pel razzo del sole lo specchio in uno certo modo
 percosso risplende, e la lana ad sé propinqua per quella
 reflexione di splendore infiamma, così vuol Guido che la

parte dell'anima chiamata da lui obscura fantasia e memoria come uno specchio sia percossa dalla imagine della bellezza, che tiene el luogo del sole, come da un certo razzo entrato per gli occhi, e sia percossa in modo che ella per la detta immagine un'altra imagine da sé si fabbrichi quasi come splendore de la prima imagine, per lo quale splendore la potentia dello appetire non altrimenti s'accenda che la detta lana, e accesa ami.

Un'immagine, quindi, sgorga dall'altra: la prima proveniente dall'oggetto, la seconda fabbricata dalla mente depurando la prima delle sue scorie materiali; ed è questa seconda immagine quella che accende la "potentia dello appetire", il che significa che il desiderio dell'Io si orienta non su un oggetto fisico ma su un oggetto mentale e quindi metafisico. Bisogna, ovviamente, tener presente che, in Guido, tale oggetto mentale che si è slegato dal reale, è il sintomo della *alienatio mentis* dell'"amore eroico", poiché la malattia della mente consiste appunto in questa separazione dell'immagine dall'oggetto di cui è rappresentazione mentale. È di essa, arbitrariamente costruita e trasformata in oggetto fantasmatico di 'immoderata cogitatio' (secondo Andrea Cappellano) che l'Io propriamente si innamora. Questa è, però, la prospettiva aristotelica, di Cavalcanti. Per Ficino, al contrario, proprio questa autonomia della immagine mentale, cioè la sua indipendenza dall'oggetto fisico, è esperienza di tipo nobilmente speculativo (vediamo anzi qui il passaggio dall'aristotelismo della scolastica al neoplatonismo fiorentino). Il commento ficiniano, infatti, prosegue così:

questo primo amore, acceso nell'appetito del senso, si crea dalla forma del corpo per gli occhi compresa, ma dice che quella forma non si imprime nella fantasia in quel modo che è nella materia del corpo, ma senza materia, nondimeno in tal modo ch'ella sia imagine d'un certo huomo posto in un certo luogo sotto certo tempo; e che da questa imagine

subito riluce nella mente un'altra spetie, la quale non è più similitudine d'uno particolare corpo humano come era nella fantasia, ma è ragione comune e diffinitione equalmente di tutta la generatione humana.

Notevolissimo è il passaggio da “uno particolare corpo humano” alla “ragione comune ... di tutta la generazione humana”, cioè dal dato empirico individuale alla forma astratta e universale, poiché attraverso questa lettura, il delirio della mente malata di *herois* diviene lirica traduzione di un'idea di bellezza squisitamente platonica. Così la formula, nel *Simposio*, Diotima:

“Chi vuol rettamente procedere a questo fine –disse– conviene che fin da giovane cominci ad accostarsi ai bei corpi e dapprima, se il suo iniziatore lo inizia bene, conviene che s'affezioni a quella persona sola e con questa produca nobili ragionamenti; ma in seguito deve comprendere che la bellezza di un corpo qualsiasi è sorella a quella di ogni altro e che, se deve perseguire la bellezza sensibile delle forme, sarebbe insensato credere che quella bellezza non sia una e la stessa in tutti i corpi. Convinto di ciò deve diventare amoroso di tutti i bei corpi e allentare la passione per uno solo, spregiandolo e tenendolo di poco conto” (210 A-B); “Ecco che quando uno partendo dalle realtà di questo mondo e proseguendo in alto attraverso il giusto amore dei fanciulli, comincia a penetrare questa bellezza, non è molto lontano dal toccare il suo fine. Perché questo è proprio il modo giusto di avanzare o di essere da altri guidato nelle questioni d'amore: cominciando dalle bellezze di questo mondo, in vista di quella ultima bellezza salire sempre, come per gradini, da uno a due e da due a tutti i bei corpi e dai bei corpi a tutte le belle occupazioni, e da queste alle belle scienze e dalle scienze giungere fino a quella scienza che è la scienza di questa stessa bellezza, e conoscere all'ultimo gradino ciò che sia questa bellezza in sé” (211B-212A).

Come si vede, Ficino corregge in senso rigorosamente platonico (salva la eccezione eterosessuale) il delirio immaginario della ballata, intepretando l'eccesso allucinatorio di Guido come progressiva conquista della bellezza in sé considerata.

Accanto a questa esperienza speculativa o ascendente dell'amore, testimoniata dalla ballata, Ficino considera anche l'altra direzione possibile del desiderio, in Cavalcanti, quella sensuale o discendente, testimoniata dalla canzone *Donna me prega*:

El primo amore [Cavalcanti] pose nella voluptà, el secondo nella contemplatione, e stima che il primo intorno alla particolare forma d'uno corpo si rivolga, e che il secondo si dirizzi circa la universale pulcritudine di tutta la generatione humana, e che questi due amori nell'uomo intra loro combattino: el primo tira in giù alla vita voluptuosa e bestiale, el secondo in su alla vita angelica e contempaltiva c'innalza; el primo è pieno di passione e in molte genti si truova, el secondo è senza perturbazione e è in pochi. Questo philosopho ancora mescolò nella creatione dell'amore una certa tenebrosità di chaos, ... quando disse l'obscura fantasia illuminarsi, e della mixtione di quella oscurità e di questo lume nascere l'amore.

Ficino allude qui in modo preciso ai versi iniziali della seconda stanza della canzone:

In quella parte – dove sta memora
prende suo stato, - sì formato, - come
di affan da lume, - d'una scuritate
la qual da Marte – vène, e fa demora;
elli è creato – ed ha sensato - nome,
d'alma costume – di cor volontate⁵.

Notevole è che Ficino abbia colto nella paradossale similitudine fra la *scuritate* e il *lume*, e nella loro *mixtione*, la folgorante sintesi della ipotesi svolta da Guido nella canzone, e cioè che

l'innamoramento sia conseguenza di una offuscazione della ragione. In questo modo il filosofo riconosceva i fondamenti patologici dell'amore (oltre tutto, era medico), ma li subordinava all'altra esegesi, quella neoplatonica, appunto, che, a partire da lui stesso avrebbe avuto uno sviluppo spettacolare nella cultura del Rinascimento, sia sul versante filosofico che su quello letterario.

2. Vorrei ora mettere a fuoco due aspetti della questione del rapporto tra Ficino e Cavalcanti, uno relativo al primo, l'altro relativo al secondo. Per ciò che riguarda Ficino, può essere utile tener presente il modello estetico all'interno del quale quella certa lettura di Cavalcanti risulta pertinente, ed anzi forse necessaria, per sostenerne la plausibilità teorica. Nel *Comento al Simposio* Ficino si allontana da Platone anche su un altro punto della sua dottrina, oltre all'omoerotismo, cioè su quello relativo al valore conoscitivo della immagine visiva. Mentre per Platone non ne ha alcuno, poiché l'immagine dell'amato è semplice stimolo o pretesto alla ricerca dell'ideale astratto e puro, cioè dell'universale di bellezza, in Ficino l'immagine visiva del reale partecipa della bellezza e della verità, ed ha quindi un autonomo e positivo valore di conoscenza. Esiste cioè una bellezza dei corpi, non falsa o ingannevole, che può essere percepita attraverso la vista e l'udito, che si affianca a quella delle menti; ed anzi, il concorso delle due bellezze, quella della mente e quella corpo, è ciò che accende vehementissimamente l'amore⁶. Mentre in Platone la frattura antropologica si situa sul confine fra razionalità e sensibilità, in Ficino la frattura si situa all'interno della sensibilità, tra sensi superiori, cioè la mente, la vista e l'udito, e sensi inferiori, olfatto gusto e tatto. La correzione ficiniana del modello platonico è decisiva, poiché solo a partire da un modello teorico di questo tipo è possibile pensare l'arte, e in particolare la pittura, come una attività di tipo speculativo. Lo

specchio di cui parla a proposito della ballata cavalcantiana ha un significato filosoficamente e teologicamente letterale, come si può osservare da queste considerazioni:

Queste picture si chiamano negli angeli assemplari e idee, negli animi ragioni e notitie, nella materia del mondo imagini e forme. Queste picture sono chiare nel mondo, più chiare nell'animo, e chiarissime sono nell'angelo. Adunque uno medesimo volto di Dio riluce in tre specchi per ordine: nell'angelo, nell'animo, e nel corpo mondano (Ficino 1987: IV, iv).

Quando Leonardo scrive che la pittura ha un accesso alla verità più diretto di quello che ha la poesia, poiché la verità viene mostrata in modo immediato e non attraverso il velo delle parole, si basa su un assioma, il primato gnoseologico della vista, teorizzato inizialmente da Ficino⁷. Questo modello teorico, che in altro luogo ho definito come 'paradigma estetico dei sensi superiori' (Pinto 2010: 263), si ripete come un ritornello in tutta la trattatistica che consideriamo in questo incontro, e credo che possa essere considerato elemento strutturale della estetica del Rinascimento. Per esempio in Lorenzo de' Medici⁸, in Pietro Bembo⁹, in Mario Equicola¹⁰, in Leone Ebreo¹¹, in Tullia d'Aragona¹². La dipendenza sostanziale della estetica rinascimentale da tale modello ficiniano, cioè dal primato speculativo della visione, è stata perfettamente messa a fuoco, sul piano storico filosofico, da Martin Heidegger, che collega in modo sostanziale e necessario l'umanesimo con il "farsi immagine del mondo" (Heidegger 1987):

Un senso del tutto diverso dal percepire greco ha il moderno rappresentare, il cui significato è espresso perfettamente nella parola *repraesentatio*. Rappresentare, cioè porre-innanzi, significa in questo caso: portare innanzi a sé la semplice-presenza come qualcosa di contrapposto, rapportarla a

sé, cioè al rappresentante e, in questo rapporto, ridurla al soggetto come al principio di ogni misura... L'uomo diviene il rappresentante dell'ente risolto in oggetto. La novità di un processo di questo genere non consiste nel fatto che la posizione dell'uomo nel quadro dell'ente abbia subito un semplice spostamento rispetto al Medioevo e al Mondo antico... La novità concerne il mondo nel senso che si è fatto immagine... Nessuna meraviglia quindi se solo là dove il mondo è divenuto immagine si impone l'umanesimo (91-98).

3. Se ora consideriamo la ballata di Cavalcanti, vediamo subito che il processo di sublimazione e depurazione dell'immagine, che Ficino ha raccolto nella sua analisi, si produce secondo l'asse della vista, nella seconda stanza, già citata, e secondo l'asse dell'udito nella terza, quindi in pieno accordo (salve restando le pregiudiziali patologico-allucinatorie) con il paradigma estetico dei sensi superiori. Riporto qui la terza stanza (12-20):

Là dove questa bella donna appare
 s'ode una voce che le vèn davanti
 sì dolcemente, che, s'ì 'l vo contare,
 sento che 'l su valor mi fa tremare;
 e movonsi nell'anima sospiri
 che dicono: "Guarda: se tu coste' miri,
 vedra' la sua virtù nel ciel salita".

Ciò che a partire da Platone è difficilmente sostenibile, e cioè che la sensibilità partecipa della bellezza e della verità, diviene pienamente ammissibile a partire da Cavalcanti (grazie alla lettura ficiniana). E con Cavalcanti è l'intera tradizione lirica, soprattutto nei suoi rappresentanti più eminenti, che diviene una preziosa alleata della filosofia. Con Ficino si realizza quindi, in chiave neoplatonica, quella convergenza tra filosofia e poesia che, con differenti gradi di consapevolezza critica, dilagherà in

europa con la etichetta di 'petrarchismo'. Accenno solo al fatto che questa convergenza dura fino a Giordano Bruno, poiché con Galilei e l'inizio del pensiero scientifico moderno, il discorso filosofico si matematizza e diventa impossibile attraversare, in una direzione o nell'altra, la soglia che separa la poesia dalla scienza: scienze della natura e scienze umane prendono strade divergenti, e la filosofia diviene ancella delle prime, piuttosto che padrona delle seconde. I due patî della Università di Barcellona: "patio de letras", "patio de ciencias", così vicini e così intransitabili, sono la plasmazione architettonica di questa divergenza ed incomunicabilità.

Mi chiedo ora in che misura l'analisi di Ficino ci aiuta a comprendere Cavalcanti, e soprattutto, in che rapporto è la ballata con la canzone. Ficino sembra considerare i due testi come espressione sincronica della polarità del desiderio: nella ballata Cavalcanti ha descritto l'amore ideale, nella canzone quello materiale. Credo invece che fra la ballata e la canzone esista piuttosto un rapporto di tipo diacronico, nel senso che la ballata descrive il momento culminante di una ricerca che improvvisamente si interrompe e cambia strada, in una direzione del tutto diversa. È necessario, a questo punto, tener conto di un altro personaggio, la cui ombra si stende sia su Cavalcanti che su Ficino. Parlo di Dante, che deve molto a Cavalcanti ed ha, però, contribuito in modo a sua volta decisivo a configurare la poetica dell'amico.

Domenico De Robertis ha sottolineato con forza la dipendenza di Dante da Cavalcanti non solo nelle sue declinazioni negative o patologiche del desiderio, ma anche in quelle più sublimi e spirituali. Più concretamente, ha messo in evidenza il rapporto fra il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* e la ballata di cui ci stiamo occupando, ed ha suggerito che anche il capitolo XXIV della *Vita Nuova*, in cui il rapporto con Guido viene distesamente tematizzato deve qualcosa a questa ballata¹³. Dante

ha qui trasformato romanzescamente la proliferazione delle immagini femminili di Guido nella visione delle due donne che sfilano davanti a lui, ed ha poi raccolto l'allusione al Battista ("s'ode una voce che le ven davanti") attraverso la sciarada sul nome di Giovanna. Tutto ciò conferma il suggerimento di De Robertis, e cioè che il mito di Beatrice, con il quale Dante spiritualizzava radicalmente l'eros, è effettivamente sviluppo di una intuizione originariamente cavalcantiana, e cioè che sia possibile depurare l'eros dai suoi contenuti patologici, purché si proceda a quella amputazione dei sensi inferiori di cui parlerà Ficino. E si capisce allora che la *Vita Nuova* sia dedicata a Cavalcanti e che Dante consideri l'amico come complice e precursore nel suo progetto letterario. La 'fedeltà' di Dante all'amico, cioè la sua onestà nel riconoscere che il mito di Beatrice deve moltissimo alla poesia di Guido, si prolunga, nella *Commedia*, fin sulle soglie del Paradiso, dove l'apparizione trionfale di Beatrice viene preparata da una figura femminile, cavalcantiamente atteggiata, che rivela nel nome la sua funzione anticipatrice, *Matelda*, sciarada per *ad letam*, che significa 'anticipazione di colei che dà la felicità'. Corrado Calenda ha perfettamente ricostruito il significato metapoetico di questo personaggio (2020: 152):

L'approdo a Beatrice (*ad letam*), con le sue prolungate requisitorie, varrà anche a cancellare i residui turbamenti del pellegrino in cui, sulla soglia del volo finale, si proietta l'ombra potente del "primo amico".

Le cose si complicano, però, se prendiamo in considerazione il canto X dell'*Inferno*, in cui il rapporto con Guido è molto meno amichevole di quanto non lo sia nella *Vita Nuova* e nel Paradiso terrestre. Aiuta a comprendere le oscillazioni di Dante nel giudizio su Guido il fatto che le citazioni dall'amico, nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, non sono fatte a caso, ma alludono a testi ed a momenti del rapporto ben precisi e molto diversi: mente

il Guido del Paradiso terrestre è quello della ballata e delle pastorelle, interprete di un erotismo giocondamente primaverile, quello dell'Inferno è il Guido di *Donna me prega*, lucido demistificare di ogni illusione pseudoteologica. Quando scrive (*Inf.* X 64-69):

Le sue parole e 'l modo de la pena
 m'avean di costui già letto il *nome*;
 però fu la risposta così piena.
 Di sùbito drizzato gridò: "*Come*
 dicesti? Elli ebbe? non viv'elli ancora?
 non fiere li occhi suoi lo dolce *lume*?",

Dante denuncia l'errore della poesia di Guido (attraverso l'errore di Cavalcante) non in astratto e in quanto globalmente considerata, poiché la poesia dell'amico è stata necessaria, fino ad un certo momento, alla formazione della propria poesia (e in particolare alla creazione del mito di Beatrice), ma l'errore commesso da Guido in un testo concreto:

In quella parte – dove sta memora
 prende suo stato, - s'è formato – *come*
 diaffan da *lume*, - d'una scuritate
 la qual da Marte – v'è, e fa demora.
 Elli è creato - ed ha sensato – *nome*¹⁴.

Col che Dante allude ad un episodio ben preciso del suo rapporto con l'amico, e cioè alla reazione di Guido alla apparizione della *Vita Nuova*, con la famigerata canzone. Cavalcanti, infatti, invece di accettare il ruolo di viceleader che Dante, forse con una certa arroganza, gli assegna nella *Vita Nuova*, risponde al libello con *Donna me prega*, nella quale vengono radicalizzati gli effetti negativi e patologici del desiderio, rinnegando con tanta forza dimostrativa (da solidi presupposti averroistici) le sue stesse ipotesi, oltre che quelle dell'amico, che Dante mette da

parte il mito di Beatrice e crea il mito antitetico, ben cavalcantiano, della *pargoletta*. Ne risulta allora questo paradosso, difficile da spiegare a partire dalla nostra filologia autoriale: che la influenza di Cavalcanti su Dante e quella di Dante su Cavalcanti sono così potenti e decisive che non possiamo capire la poesia di nessuno dei due, se non come reazione e risposta alla poesia dell'altro! Dante, comunque, distingue perfettamente la parte della poesia di Guido con la quale solidarizza, da quella che invece è estranea (almeno apparentemente) alle proprie scelte di poetica e di cultura¹⁵.

NOTE

¹ Boccaccio, nella nona novella della sesta giornata del *Decameron*, tratteggia la personalità di Guido unificandone le virtù intellettuali (il pensiero e l'eloquenza): "oltre a quello che egli fu un de' miglior loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale ... si fu egli leggiadrissimo e costumato e parlante uom molto".

² Sulle questioni relative al rapporto fra Guido e Giacomo, si veda Arduzzone 2006.

³ Sui problemi interpretativi posti dalla canzone, rinvio a Tonelli 2015; e, per gli antichi commenti, a Fenzi 1999.

⁴ L'aristotelismo di Guido, così come esso è svolto nella canzone *Donna me prega*, è di tipo 'radicale', si basa, cioè, sulla averroistica frattura tra sensibilità e razionalità. La patologia dell'amore, di cui il testo descrive i sintomi, imprigiona la mente nel 'cieco carcere' delle passioni ed impedisce quel transitto soggettivo alla dimensione spirituale e metafisica che è uno dei perni teorici del neoplatonismo. Per una lettura in questa direzione del testo, rinvio a Pinto 2004.

⁵ Cito da Contini, 1960, I: 524-25.

⁶ Ficino, *El Libro dell'Amore*, I, iv, 9-39: "Quando noi diciamo amore, intendete desiderio di bellezza, perché così appresso di tutti e philosaphi è la diffinitione d'amore; e la bellezza è una certa gratia la qual maximamente el più delle volte nasce dalla conrispondentia di più cose; la qual conrispondentia è di tre ragioni. Il perché la gratia che è negli animi è per la conrispondentia di più virtù; quella che è nei corpi nasce per la concordia di più colori

e linee. Ancora gratia grandissima ne' suoni per la consonantia di più voci apparisce. Adunque di tre ragioni è la bellezza: cioè degli animi, de' corpi e delle voci. Quella dell'animo, con la mente solo si conosce; quella de' corpi con gli occhi; quella delle voci non con altro che con gli orecchi si comprende. Considerato adunque che la mente, el vedere e l'udire sono quelle cose con le quali sole noi possiamo fruire essa bellezza, e l'amore di fruire la bellezza desiderio sia, l'amore sempre della mente occhi e orecchi è contento. Or che gli fa bisogno d'odorare, di gustare o di toccare, con ciò sia cosa che questi sensi non altro che odori, sapori, caldo e freddo, molle e duro o simil cose comprendino? Nessuna di queste cose adunque, da poi ch'elle sono semplice forme, è la bellezza humana; maxime considerato che la pulcritudine del corpo humano richiegga concordia di varii membri, e l'amore riguardi la fruizione della bellezza come suo fine. Questa solo alla mente e al vedere e allo udire s'appartiene. Lo amore dunque in queste tre cose si termina. E lo appetito che gli altri sensi seguita non amore, ma piuttosto libidine o rabbia si chiama... Questa bellezza con quella parte solo con la quale è conosciuta si fruisce, con la mente e col vedere e con l'udire la conosciamo. Adunque con questi tre la possiamo fruire; con gli altri sensi non la bellezza, la quale desidera amore, ma più tosto qualche altra cosa che fa bisogno al corpo possediamo. Con questi tre adunque la bellezza cercheremo, e per quella che si mostra ne' corpi o nelle voci, come per certi vestigi, cioè mezzo conveniente, quella dell'animo investigheremo. Loderemo la corporale e quella appoveremo, e sempre ci sforzeremo d'observare che tanto sia l'amore quanto sia essa bellezza; e dove non l'animo ma solo el corpo fussi bello, quello come ombra e caduca imagine della bellezza appena e leggermente amiamo; dove solamente fussi l'animo bello, questo perpetuo ornamento dell'animo ardentemente amiamo; e dove l'una e l'altra bellezza concorre, vehementissimamente piglieremo admiratione".

⁷ Leonardo, *Trattato della pittura*, 10: "La pittura serve a più degno senso che la poesia, e fa con più verità le figure delle opere di natura che il poeta, e sono molto più degne le opere di natura che le parole, che sono opere dell'uomo; perché tal proporzione è dalle opere degli uomini a quelle della natura, qual è quella ch'è dall'uomo a Dio. Adunque è più degna cosa l'imitar le cose di natura, che sono le vere similitudini in fatto, che con parole imitare i fatti e le parole degli uomini. E se tu, poeta, vuoi descrivere le opere di natura colla tua semplice professione, fingendo siti diversi e forme di varie cose, tu sei superato dal pittore con infinita proporzione di potenza; ma se vuoi vestirti delle altrui scienze separate da essa poesia, elle non sono tue, come astrologia, rettorica, teologia, filosofia, geometria, aritmetica e simili; tu non sei allora poeta, tu ti trasmuti, e non sei più quello di che qui si

parla. Or non vedi tu, che se tu vuoi andare alla natura, tu vi vai con mezzi di scienze fatte d'altrui sopra gli effetti di natura, ed il pittore per sé senza aiuto di scienza o d'altri mezzi va immediate alla imitazione di esse opere di natura. Con questa si muovono gli amanti verso i simulacri della cosa amata a parlare colle imitate pitture; con questa si muovono i popoli con infervorati voti a ricercare i simulacri degl'iddii; e non a vedere le opere de' poeti, che con parole figurino i medesimi iddii. Con questa s'ingannano gli animali: già vid'io una pittura che ingannava il cane mediante la similitudine del suo padrone, alla quale esso cane facea grandissima festa; e similmente ho visto i cani abbaiare, e voler mordere i cani dipinti; ed una scimmia fare infinite pazzie contro ad un'altra scimmia dipinta. Ho veduto la rondine volare e posarsi sopra i ferri dipinti che sportano fuori delle finestre degli edifizii; tutte operazioni del pittore maravigliosissime".

⁸ *El libro dell'amore*: "Secondo li platonici, tre sono le spezie della vera e laudabile bellezza: cioè bellezza d'animo, di corpo e di voce. Quella dell'anima può solamente conoscere e apettare la mente; quella del corpo solamente diletta gli occhi; quella della voce gli orecchi. E diletta degli altri sensi fuora di questi, come vili e non convenienti ad animo gentile, sono repudiati".

⁹ *Asolani*, III, 6: "È adunque il buono amore desiderio di bellezza tale, quale tu vedi, et d'animo parimente et di corpo, et allei, si come a suo vero obbietto, batte et stende le sue ali per andare. Al qual volo egli due finestre ha: l'una, che a quella dell'animo lo manda, et questa è l'udire; l'altra, che a quella del corpo lo porta, et questa è il vedere. Perciò che sì come per le forme, che a gli occhi si manifestano, quanta è la bellezza del corpo conosciamo, così con le voci, che gli orecchi ricevono, quanta quella dell'animo sia comprendiamo. Né ad altro fine ci fu il parlare dalla natura dato, che perché esso fosse tra noi de' nostri animi segno et dimostramento".

¹⁰ *Libro de natura de amore*, libro 2,5. *Che cosa è belleze*: "Diciamo dunque, con Platone, quel essere il bello che ne delecta non in qualunque voluptà, ma per il viso et auditio, delectandoci apparati, ornamenti, pictura, belli homini et bruti edificii, sculpture, canti, diverse voci, ragionamenti et fabulationi. La suave voluptà del'odorato, la dolceza del gusto, il iucundissimo moto venereo non dicemo bello, per essere più corporei, et più il corpo che l'anima delectare. Aristotele quelli che circa lo gusto, odorato et tacto sono senza mediocrità occupati, intemperanti nomina; et quelli che al viso et auditio in colori e fabule delectano, intemperanti non possere chiamare, per che la temperantia non cura le voluptà del'anima, ma del corpo consiste. Adunque quel pulchro intedemo, che è iocundo alle orecchie et grato alli occhi, per essere queste doi voluptate senza nocumento, et più che tucte le altre prestantissime et optime".

¹¹ *Dialoghi d'amore*, IV: Negli oggetti di tutti i sensi esteriori si trovano cose buone, utili, temperate e delectabili; ma grazia che diletta e muova l'anima a proprio amore (qual si chiama bellezza), non si trova negli oggetti de' li tre sensi materiali, che sono il gusto, l'odore e il tatto, ma solamente negli oggetti de' due sensi spirituali, viso e audito.

¹² *Della infinità d'amore*: "In cotale amore non hanno luogo principalmente se non i sentimenti spiritali: cioè il vedere e l'udire, e più assai, come più spiritale, la fantasia".

¹³ "Appresso questa vana imaginazione, avvenne uno die che, sedendo io pensoso in alcuna parte, ed io mi sentio cominciare un tremuoto nel cuore, così come se io fosse stato presente a questa donna. Allora dico che mi giunse una imaginazione d'Amore; che mi parve vederlo venire da quella parte ove la mia donna stava, e pareami che lietamente mi dicesse nel cor mio: «Pensa di benedicere lo di che io ti presi, però che tu lo dei fare». E certo me pareva avere lo cuore sì lieto, che me non pareva che fosse lo mio cuore, per la sua nuova condizione. E poco dopo queste parole, che lo cuore mi disse con la lingua d'Amore, io vidi venire verso me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade, e fue già molto donna di questo primo mio amico. E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andarono presso di me così l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire 'prima verrà', però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: 'Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini'». Ed anche mi parve che mi dicesse, dopo, queste parole: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco». Onde io poi, ripensando, propuosi di scrivere per rima a lo mio primo amico (tacendomi certe parole le quali pareano da tacere), credendo io che ancor lo suo cuore mirasse la bieltade di questa Primavera gentile; e dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Io mi senti' svegliar*".

¹⁴ La citazione di *Inferno X* rende estremamente improbabile la lettura "nom'è" che in alcuni editori sostituisce, secondo ricostruzioni contestuali diverse, quella qui riportata, che è confermata dalla glossa di Dino del Garbo: "nomen sensibile, idest denotans aliquam rem sensibilem ... aliquam passionem nobis sensibilem" (Contini). D'altra parte, il *sensato nome* di Guido riprende polemicamente quello di Beatrice, sul cui teologicamente oscuro

significato si apre e chiude la *Vita Nuova*: “la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare” (II 1); “avvegna che io non possa intendere là ove lo pensiero mi trae, cioè a la sua mirabile qualitate, almeno intendo questo, cioè che tutto è lo cotale pensare de la mia donna, però ch’io sento lo suo nome spesso nel mio pensiero” (XLI 7). Su tale questione rinvio al mio Pinto 2020, Lezz. VII e X.

¹⁵ Sui rapporti fra Dante e Guido, sui quali credo che resti ancora molto da dire, rinvio a Pinto 2004 e Alighieri 2019.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, Dante (1980), *Vita Nuova*, ed. Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi.
- (2019), *Vita Nuova*, con espansione online, ed. Raffaele Pinto, Firenze, Edimedia.
- Ardizzone, Maria Luisa (2006), “Piacere e felicità mentale. Guido Cavalcanti e Giacomo da Pistoia”, *Guido Cavalcanti. L’altro medioevo*, Firenze, Cadmo.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron* (1992), ed. Vittore Branca, Torino Einaudi.
- Calenda, Corrado (2020), “Una nota su Dante, Cavalcanti e Matelda”, *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant’anni*, Firenze, Le Lettere: 47-152.
- Cavalcanti, Guido (1986), *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, ed. Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- Contini, Gianfranco, ed. (1960), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Fenzi, Enrico (1999), *La canzone d’amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il melangolo.
- Ficino, Marsilio (1987), *El libro dell’amore*, ed. Sandra Niccoli, Firenze, Olschki.
- Heidegger, Martin (1987), “L’epoca della immagine del mondo”, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, Firenze: 71-101.

- Pinto, Raffaele (2004), “La *simiglianza* come decostruzione/ricostruzione espressiva nel dialogo intertestuale fra Guido e Dante”, *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea*, ed. Rossend Arqués, Edizioni dell’Orso, Alessandria: 27-48.
- (2010), *Poetiche del desiderio*, Roma, Aracne.
- (2020), *Le rime di Dante. Libro di canzoni o rime sparse?*, receptio academic press.
- Tonelli, Natascia (2015), *Fisiologia della passione. Poesia d’amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

ANTONIO GARGANO

*Garcilaso y el mito de Narciso,
entre Ovidio y Marsilio Ficino*

En la poesía de Garcilaso de la Vega, como es notorio, el mito de Narciso recibe un único y amplio tratamiento en el episodio de la locura de Albanio, al final de la primera parte de la *Égloga* segunda, dedicada por completo al relato de la triste historia del infeliz amor del pastor por Camila. Se recordará que, tras haber sido rechazado y abandonado por segunda vez por la hermosa pastora, reacia a ceder al amor que Albanio le profesa desde muy temprana edad, éste cae preso de la locura y – como Orlando – “per amor venne in furor e matto, / d’uom che sì saggio era stimato prima” (Ariosto 1532, ed. 1990: 1; I, 2. 3-4). Desesperado por el nuevo desdén de la “ninfa desleal” y decidido a quitarse la vida, Albanio, loco de dolor, comienza a percibirse a sí mismo como puro espíritu, privado del peso y de la gravedad del cuerpo:

Descargado me siento d’un gran peso;
paréceme que vuelo, despreciando
monte, choza, ganado, leche y queso.

¿No son aquéstos pies? Con ellos ando.
 Ya caigo en ello: el cuerpo se m'ha ido;
 sólo el espirtu es este que ora mando
 (Garcilaso de la Vega, ed. 1995: 183, vv. 886-891).

De esta forma delira el pastor, mientras sus dos amigos, Salicio y Nemoroso, que asisten a la escena, no aciertan a explicarse cómo aquel “gentil mancebo” que ellos conocen bien por haberlo tratado largamente, antes “manso, cuerdo, agradable, virtuoso / sufrido, conversable, buen amigo, / y con un alto ingenio, gran reposo” (vv. 904-906); un joven con tales virtudes, ha podido reducirse ahora a la condición del mentecato que está convencido de que ha sido desposeído del cuerpo (“¿Hale hurtado alguno o escondido?” (v. 892), se pregunta en su desvarío) y, como consecuencia de ello, carente de consistencia física, gobierna solo el espíritu: “el cuerpo se m'ha ido; sólo el espirtu es este que ora mando” (vv. 890-891).

Pronto, sin embargo, el estado de alienación mental, que en un primer momento se ha configurado como pérdida del cuerpo, acaba asumiendo el aspecto de un auténtico desdoblamiento, con el resultado de que el motivo de la locura converge hasta confundirse con la situación en que se funda el mito de Narciso. El episodio en cuestión, en efecto, tiene lugar, como – por lo demás – toda la primera mitad de la égloga, ante una fuente. En busca del cuerpo perdido, Albanio, enloquecido, inclina su mirada sobre la fuente, en cuyas aguas se refleja y, vislumbrando su propia imagen reflejada en la líquida superficie, cree neciamente que allí, en el fondo del agua, se encuentra hundido su cuerpo, su propio cuerpo percibido como separado del alma, después de que se lo usurparan alevosamente:

Allá dentro en el fondo está un mancebo,
 de laurel coronado y en la mano
 un palo, propio como yo, d'acebo.

[...]
 Espirtu soy, de carne ya desnudo,
 que busco el cuerpo mío, que m'ha hurtado
 algún ladrón malvado, injusto y crudo (vv. 913-915, 919-921).

Da comienzo así, entre Albanio y su imagen reflejada, entre el espíritu desnudo y el cuerpo sumergido, un diálogo disparatado que, por su carácter claramente paradójico, no está exento en apariencia de un innegable humorismo, aunque en el contexto de una situación intensamente trágica. El diálogo o, mejor dicho, el monólogo, se dilata a lo largo de un escaso centenar de versos, en los que los parlamentos de Albanio, intercalados con los continuos comentarios de los inquietos Salicio y Nemoroso, terminan en el intento de la loca zambullida del pastor, movido por la idea de volver a juntarse con su propio cuerpo en el fondo de las aguas; un propósito, que solo la decidida intervención de sus dos amigos pastores logrará impedir que se lleve a cabo: “¡Oh, Dios! ¿por qué no pruebo a echarme dentro / hasta llegar al centro de la fuente?” (vv. 984-985) se pregunta Albanio, ya a punto de lanzarse, detenido únicamente por la reacción de Salicio, que primero le grita en vano: “¡Qué’s esto Albanio? ¡Tente!” (v. 986), y luego actúa, aunque viéndose obligado a pedirle ayuda a su compañero para frenar al furioso Albanio: “¡Está quedo! / ¡Llega tú, que no puedo detenelle!” (vv. 992-993).

A causa de los mencionados comentarios de Salicio y Nemoroso que interrumpen su continuidad, el monólogo de Albanio se presenta subdividido en tres fragmentos, en el último de los cuales – como ya señaló el Brocense en su comentario de 1574 (Sánchez de las Brozas 1574, ed. 1972: 293, B-191) – algunos versos retoman al pie de la letra los que se leen en el monólogo del Narciso ovidiano cuando se dirige a su imagen reflejada en el celeberrimo relato de la historia contenida en el tercer libro de las *Metamorfosis*, con especial referencia a los versos que

desarrollan el tema del obstáculo y la separación que es fundamental en la poesía elegíaca latina, y que conoce una forma específica en el “lamento ante la puerta cerrada” o *paraklausithiron*: “Quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens, / nec via, nec montes, nec clausis moenia portis: / exigua prohibemur aqua! (*Met*, III, vv. 448-450) versos que Albanio reproduce con moderada amplificación:

Estaba contemplando qué tormento
es deste apartamiento lo que pienso.
No nos aparta imenso mar airado,
no torres de fosado rodeadas,
no montañas cerradas y sin vía,
no ajena compañía dulce y cara;
un poco d’agua clara nos detiene (vv. 956-962).

En realidad, aunque con un calco menos literal, la relación entre los dos monólogos de Narciso y Albanio, se prolonga más allá del restringido número de versos citados por el Brocense, como ya tuvo a bien sugerir Fernando de Herrera, algunos años después de la publicación del sobrio comentario del profesor de retórica salmantino. En las *Anotaciones* del poeta sevillano, en efecto, se mencionan también los versos en los que Narciso, poco antes de darse cuenta de que en las aguas se halla su propia imagen: “Iste ego sum!” (v. 463), se muestra sumamente admirado tanto por la respuesta de los gestos con los que el otro repite los suyos, una absoluta especularidad que toma por correspondencia de intenciones y sentimiento, como por la extrema proximidad física de la imagen, que parece al alcance del suspirado contacto y la ansiada unión con el otro (Herrera 1580, ed. 2001: 861-862). Son, en concreto, los versos de la correlación de las palabras y los gestos lo que traza el escenario de una perfecta correspondencia amorosa:

[...] Cupit ipse teneri:
 nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis,
 hic totiens ad me resupino nititur ore;
 posse putes tangi: minimum est, quod amantibus obstat.
 [...]
 Spem mihi nescio quam vultu promittis amico,
 cumque ego porrexi tibi bracchia, porrigis ultro;
 cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi
 me lacrimante tuas; nutu quoque signa remittis,
 et, quantum motu formosi suspicor oris,
 verba refers, aures non pervenientia nostras
 (*Met*, III, vv. 450-453; 457-462).

Al retomar estos versos, Garcilaso parece menos interesado en la reproducción puntual de cada uno de los elementos implicados en el fenómeno de la especularidad, que en Ovidio comprende besos, abrazos, risa, lágrimas, gestos y palabras; pero, a pesar de ello, en su concisión, la escena no resulta de menor eficacia en la representación de la visión y del frustrado deseo de unión:

Por ella [el agua] no conviene lo que entramos
 con ansia deseamos, porque al punto
 que a ti me acerco y junto, no te apartas;
 ante nunca te hartas de mirarme
 y de sinificarme en tu meneo
 que tienes gran deseo de juntarte
 con esta media parte (vv. 963-969).

Escena que se concluye con el vano intento del pastor por unirse y abrazarse a la imagen reflejada, y que termina fatalmente con un imprevisto remojón:

[...] Daca, hermano,
 écham' acá esa mano, y como buenos

amigos a lo menos nos juntemos,
 y aquí nos abracemos. ¡Ah, burlaste!
 ¿Así te me ´scapaste? Yo te digo
 que no es obra d´amigo hacer eso;
 quedo yo, don travieso, remojado,
 ¿y tú estás enojado? (vv. 969-976)

versos en los que cabe encontrar, reunidas en una única acción, tanto la desaparición de la imagen reflejada de Narciso, como su intento por atraerla hacia sí, desvaneciéndose éste también con la inevitable inmersión de los brazos en las aguas: "... Quam [la forma] cum vidisset abire, / -Quo refugis? Remane, nec me, crudelis, amantem / desere!- clamavit (*Met*, III, vv. 476-478) y algunos versos antes: "In medias quotiens visum captantia collum / brachia mersit aquas, nec se deprendit in illis! (vv. 428-429).

1. Hasta ahora, siguiendo a los antiguos comentaristas, hemos hecho notar cómo, al concebir el episodio de la locura de Albano, Garcilaso se ha atendido al famosísimo relato de la loca ilusión de Narciso, recreando, a veces con menciones literales, la escena del reflejo y del simultáneo monólogo consigo mismo, esto es, con la propia imagen reflejada. Pero, comprenderíamos poco o nada del episodio de la égloga garcilasiana, reescrito tomando como modelo el mito ovidiano de Narciso, si nos limitáramos, en las huellas de los comentaristas antiguos, a señalar las correspondencias de los dos textos, clásico y moderno, sin preguntarnos contextualmente acerca del sentido que los respectivos autores quisieron darle a sus narraciones; es decir, sin poner atención en el hecho de que la reescritura del mito ovidiano por parte del poeta renacentista comporta una sustancial reinterpretación del mismo; que la fidelidad a la situación e, incluso, a la letra del texto latino revela una divergencia de sentido. Sobre esta discrepancia de significado conviene preguntarnos ahora,

a partir de un par de consideraciones finales sobre la relación que conecta y, a la vez, aleja el texto renacentista del clásico.

Objeto central del relato ovidiano, como ya sabemos, es la historia de un doble amor infeliz, al que da lugar el encuentro de Eco y Narciso, ambos protagonistas de un proceso de desmaterialización, detectable tanto en el suceso de la ninfa Eco, encarnación del reflejo acústico, como en el caso del loco Narciso, que es presa del reflejo visual. Este proceso de desmaterialización, además de contribuir a definir el tema dominante del reflejo (acústico y visual), aflora también en el motivo de la pérdida del cuerpo que padecen los dos protagonistas. De Eco, Ovidio cuenta que, despreciada y abrumada por el dolor del rechazo, su cuerpo se deteriora rápidamente y solo permanece su voz: “adducitque cutem macies, et in aëra sucus / corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt: / vox manet” (vv. 397-399). Por otra parte, el mismo Narciso muere por consunción, por lo que, perdida toda atracción física, privado de vigor y de todas sus fuerzas, ya no queda de él ni siquiera el cuerpo que Eco había amado: “nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo” (v. 493). Así, cuando las Náyades y Dríades preparan la hoguera, las antorchas para agitar y el féretro, y se dirigen en busca del cuerpo, no lo encuentran, y en su lugar ven que ha brotado la homónima flor: “nusquam corpus erat. [...] pro corpore florem inveniunt” (vv. 509-510). Sin embargo, siempre con respecto a Narciso, hay otro punto sobre el que me gustaría solicitar una mayor atención. El auto-reconocimiento acaba de ocurrir, el joven Narciso finalmente es consciente de que se trata de la propia imagen reflejada, y, sin embargo “il disvelamento, però, non rappresenta per Narciso la soluzione, ma un aggravio della passione: ormai sa che non la potrà soddisfare e che ne morirà” (Ovidio, ed. 2000: 895, n. ai vv. 457-462). En la situación de total enajenación en la que se encuentra, Narciso expresa el siguiente deseo: “O utinam a nostro secedere

corpore possem!" (v. 467). A este respecto, se ha observado que "Narciso è arrivato ai confini della follia", tras haber alcanzado "l'*exploit* psicologico rappresentato dal desiderio di «staccarsi dal proprio corpo», quando l'infelice vorrebbe potersi allontanare da se stesso" (Bettini, Pellizer 2003: 68). Lo mismo podría decirse de Albanio, que ha llegado a los confines de la locura, pero la suya, al contrario de la de Narciso, consiste en el deseo no de desprenderse de su cuerpo, sino, más bien al revés, la de reunirse con el cuerpo que irreflexivamente cree que ha perdido. La relectura del mito ovidiano efectuada por Garcilaso no podría manifestarse con más evidencia, invitando con ello a esclarecer la neta discordancia entre dos textos que, por otra parte, por homogeneidad de contenidos y de formas, parecen reflejarse uno en el otro. Pero, vayamos por orden, refiriendo la segunda de las consideraciones que había anunciado que quería exponer antes de dejar el texto de Ovidio, y que, como pronto veremos, nos sugerirá el camino a seguir para resolver la discrepancia de significado contenida en los dos casos de locura.

He recordado antes que el Narciso ovidiano muere por conculción, mientras que probablemente Albanio sobrevivirá a su insania, curado por la intervención de Severo, a cuyas artes y cuidados lo llevarán sus amigos. Sin embargo, también él estuvo a punto de morir, si no hubieran intervenido Salicio y Nemoroso para impedirlo, cuando, presa de "un furor nuevo" (v. 983), el pastor pretendía arrojarse al agua, en su loco intento por aferrar la imagen reflejada en ella: "¡Oh Dios! ¿por qué no pruebo a echarme dentro / hasta llegar al centro de la fuente?" (vv. 984-985). De esta manera de morir por ahogamiento en la fuente, o en todo caso por arrojarse al agua, no hay el más mínimo rastro en el relato del poeta augusteo. La versión del salto mortal al agua aparece, en cambio, por primera vez en Plotino, el cual, en un pasaje de las *Enéadas*, si bien callando el nombre de Narciso, alude claramente a nuestro *mythos*, afirmando que

el protagonista había perecido precipitándose en la corriente de la fuente. Del mito Plotino ofrece una exégesis alegórica:

Ἰδόντα γὰρ δεῖ τὰ ἐν σώμασι καλὰ μήτοι προστρέχειν, ἀλλὰ γνόντας ὡς εἰσὶν εἰκόνες καὶ ἴχνη καὶ σικιαὶ φεύγειν πρὸς ἐκεῖνο οὗ ταῦτα εἰκόνες. Εἰ γὰρ τις ἐπιδράμοι λαβεῖν βουλόμενος ὡς ἀληθινόν, οἷα εἰδώλου καλοῦ ἐφ' ὕδατος ὄχουμένου, ὁ λαβεῖν βουληθεὶς, ὡς πού τις μῦθος, δοκῶ μοι, αἰνίττεται, δὺς εἰς τὸ κάτω τοῦ ῥεύματος ἀφανῆς ἐγένετο.

[Porque, al ver las bellezas corpóreas en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas son imágenes. Porque si alguien corriera en pos de estas bellezas queriendo atraparlas como cosa real, le pasará como al que quiso atrapar una imagen bella que bogaba sobre el agua, como con misterioso sentido, a mi parecer, relata cierto mito: que se hundió en lo profundo de la corriente y desapareció] (Plotino, ed. 1995: 72; I, 6.8)¹.

Considerada como la más alta interpretación a la que la historia de la cultura ha sometido el mito de Narciso, la poderosa lectura filosófica ofrecida por Plotino sugiere que el núcleo de la locura consiste en el hecho de que el hermoso joven ignora que la belleza del mundo visible es reflejo e imagen fugaz de la belleza transcendente. Sin embargo, como ha advertido uno de los máximos historiadores del pensamiento antiguo, Pierre Hadot, en un ensayo muy esclarecedor del pasaje de la primera *Enéada*, “on pourrait penser, au premier abord, que cette évocation du mythe de Narcisse sert à illustrer une doctrine platonicienne assez banale: la réalité visible n'est que le reflet du monde des Idées”, mientras que, en su relectura del mito, “la pensée de Plotin a une dimension psychologique beaucoup plus profonde” (Hadot 1999: 244). En efecto, como el propio Hadot

ha explicado magistralmente, en la concepción plotiniana, el origen del mundo sensible se funda en el encuentro del alma con la materia, en la que dicha alma produce un reflejo, como si ella encontrase un espejo, dado que la materia es una realidad pasiva, vacía y sin contenido. Ahora bien, según Plotino, por norma el alma humana debería permanecer perfectamente indiferente a los cuerpos, es decir, al reflejo que de ella dimana, por lo que el “desorden”, nacido del amor narcisista, entendido como impulso apasionado del alma por su reflejo en la materia, se produce – explica siempre Hadot – “parce que l’âme oublie la vraie nature du processus de genèse du monde sensible” y, al actuar así, como Narciso “prend son reflet pour une réalité en soi, sans voir qu’elle en est elle-même la source” (247)².

En suma, como en síntesis se ha dicho a partir del estudio de Hadot, la lectura filosófica del mito de Narciso ha sido empleada por Plotino como alegoría “della relazione tra lo spirito e il mondo sensibile, e come inganno dell’anima che non capisce che il corpo, anche quando sia dotato della più grande bellezza, non è che un riflesso dell’anima medesima, la quale sta ad esso nello stesso rapporto che il corpo fisico intrattiene con la sua immagine riflessa nello specchio dell’acqua” (Bettini, Pellizer 2003: 101).

Sin duda alguna, la lectura acometida por el filósofo neoplatónico está en la base del episodio de la locura de Albanio, en el que la historia de Narciso sirve de soporte “alla difficile impresa di esprimere la relazione di indizio, di riflesso imperfetto che vi è fra la materia e il mondo dello spirito, tra corpo e anima” (Bettini, Pellizer 2003: 101). Solamente que no es necesario pensar que Garcilaso recurriera directamente al pasaje de las *Enéadas*, obra de la que, en cualquier caso, desde 1490 se podía disponer en la versión y comentario de Marsilio Ficino. Y es, en efecto, a éste último a quien hay que dirigir la atención, pero no tanto para llamar en causa directamente su obra

de traductor y comentarista de las *Enéadas*, sino para hacer referencia a su afortunado *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, datado en el manuscrito autógrafo en 1469, y cuya vulgarización, efectuada por mano del autor, es, de todas formas, con toda probabilidad un poco posterior, o contemporánea, al texto latino. En la *Oratio VI*, capítulo XVII, “Que comparatio inter pulchritudinis Dei, angeli, anime, corporis”, encontramos el fragmento de Plotino, espléndidamente reescrito y ampliado en un pasaje que el gran garcilasista americano, Elias Rivers (1973), había señalado oportunamente en un breve escrito de hace casi medio siglo.

En el mencionado pasaje del *Convito*, Ficino parte claramente de la doctrina plotiniana de las hipóstasis, que contempla una serie de seis sustancias, y la transforma reduciéndola a una serie de cuatro elementos, por la falta del cuarto y del quinto grado (Kristeller 1988: 103). Al comparar las bellezas, Ficino enumera, pues, cuatro sustancias: Dios, ángel, alma y cuerpo, entre las que se establece un impulso de amor dictado por el “desiderium pulchritudinis”. Ficino explica, de hecho, que mientras Dios “non è mai ingannato in modo che ami l’ombra di sua bellezza nell’angelo”, así como el ángel “non è mai preso dalla bellezza dell’anima, la quale è ombra di lui”, “l’anima nostra” – prosigue Ficino – se comporta diferentemente, “la qual cosa è da dolersene molto perché è origine di tutta la miseria nostra” (Ficino 1469 ca., ed. 1987: 167). La infelicidad humana depende, pues, del hecho de que el alma, en lugar de sentirse atraída por las bellezas superiores (ángel, Dios), desea y tiende a juntarse con un ente inferior a ella: “l’anima, dico, sola, è tanto lusingata dalla forma corporale che manda in oblivione la propria spetie, e dimenticando sé medesima seguita ardentemente la forma del corpo, la quale è ombra della spetie dell’anima” (167-168). Una vez que llega a este punto de su exposición, Ficino recurre a un parangón entre el destino del alma humana

y el de Narciso. Se trata de la lectura alegórica o filosófica del mito de Narciso, cuya fuente se encuentra en el paso plotiniano y que es, a su vez, el origen del episodio garcilasiano:

Narcisso adoloscente, cioè l'animo dell'uomo temerario e ignorante, non guarda el volto suo, che s'intende che egli non considera la propria substantia e virtù sua, ma l'ombra sua nell'acqua seguita e sforzasi d'abbracciarla, cioè bada intorno alla bellezza che vede nel corpo fragile, corrente come acqua, la quale è ombra dell'animo. Lascia la sua figura e l'ombra mai non piglia, perché l'animo seguitando el corpo sé medesimo disprezza e per l'uso corporale non s'empie, perché egli non appetisce in verità el corpo ma desidera, come Narcisso, la sua spetie propria, allectato dalla forma corporale la quale è imagine della spetie sua, e perché non si advede di questo errore, desiderando una cosa e seguitandone un'altra non può mai empier el desiderio suo, e però si distilla in lagrime. Cioè l'animo, poi che è caduto fuor di sé e tuffato nel corpo, da mortali turbationi è tormentato e macchiato dalle macule corporali quasi affoga e muore, perché già apparisce corpo più tosto che animo (168).

[Narciso adolescente, esto es, el espíritu del hombre temerario e ignorante, no mira su rostro, [lo que quiere decir que] no considera su propia sustancia y virtud, sino que persigue su sombra en el agua y se esfuerza en abrazarla, o sea, admira la belleza en el frágil cuerpo, que corre como el agua, y que es la sombra de su propio espíritu. Abandona su figura y no alcanza nunca la sombra. Porque el espíritu, siguiendo el cuerpo, se desprecia a sí mismo, y no se sacia con el uso del cuerpo. Pues él no apetece en realidad el propio cuerpo, sino que, como Narciso, seducido por la forma corporal, que es la imagen de su hermosura, desea su propia belleza. Y como no se da cuenta de este error, deseando una cosa y persiguiendo otra, no puede colmar jamás su deseo. Y por esto se consume deshecho en lágrimas, o sea, el espíritu, después

que está fuera de sí y caído en el cuerpo [“tuffato”, escribe exactamente Ficino], es atormentado por perturbaciones perniciosas y corrompido por las bajezas del cuerpo, y muere [“affoga e muore”, precisa Ficino], por así decirlo, porque ya parece ser más cuerpo que espíritu].

Comparado con la lectura que hace Plotino, en la de Ficino el recurso al mito de Narciso viene más a propósito, ya que la imagen reflejada, que es punto central en el relato mítico, en la reutilización que hace de ella el florentino remite alegóricamente a la facultad fantástica, que, a su vez, desempeña una función esencial en la concepción filosófica ficiniana, en lo que atañe a la relación del hombre con el mundo natural. Sobre ello, conviene tener en cuenta una doble premisa, a saber, que, por un lado, en la interpretación de Ficino, “il mondo naturale [...] si configura come un’ombra straordinaria”, y, por otro, que “è la seduzione esercitata dalle *umbræ* sensibili la forza che attira le anime verso il basso” (Tirinnanzi 2000: 153). Pero, y este es el punto sustancial: lo que actúa de *medium* esencial entre el hombre y el mundo natural es la *phantasia*: “l’ombra, infatti – ha escrito Nicoletta Tirannanzi –, comunica con l’anima grazie alle immagini fantastiche, che impongono il primato della corporeità, anche alle forze cognitive di livello superiore” (153). Y la añorada estudiosa de Bruno, que ha dedicado páginas fundamentales a los conceptos de sombra y de imaginación en Ficino, ha afirmado además, en relación con el pasaje que hemos leído, que “richiamandosi al mito di Narciso, Ficino mostra come il primato dell’ombra finisca per coincidere con il primato dell’immagine fantastica” (154).

Se trata de un factor que, al ser esencial en la interpretación filosófica del mito realizada por Ficino, resulta decisivo para comprender el episodio de la locura de Albanio en la égloga de Garcilaso; episodio en el que se fusionan relato mítico ovidiano y lectura alegórica o filosófica ficiniana del mito, con el

inédito resultado de alejarse tanto de uno como del otro, tal y como, para terminar, veremos a continuación. Diré brevemente, pues me veo obligado a condensar, en el espacio del que todavía dispongo, un discurso que merecería un desarrollo mucho más amplio y articulado. Me limitaré a una breve consideración sintética sobre la relación que la poesía de Garcilaso mantiene con el tratado de Ficino, del que es verdad que procede, pero cuya interpretación del mito de Narciso, en puntual continuidad con la lectura neoplatónica de Plotino, mal se concilia con la propuesta por el poeta español en el episodio de la locura de Albanio.

2. No cabe duda de que la historia amorosa de Albanio y, en especial, el episodio de su locura, no solo presentan estrechas relaciones con el texto ovidiano del mito de Narciso y con la lectura neoplatónica que de él ofreció Ficino, sino que presuponen también, de forma sustancial, unos vínculos profundos con la idea de amor en que se fundamentan una gran cantidad de obras medievales, ya sean literarias o de otro género. Al concebir a Narciso como figura emblemática del amor, se sabe, en efecto, que la Edad Media vio el rasgo sobresaliente de la infeliz historia del apuesto joven en que su amor era por una imagen, un “enamorarse de una sombra”, contribuyendo de esta forma a la constitución de una concepción erótica que se prolongó mucho más allá de la época medieval.

Esta es la razón [ha escrito Giorgio Agamben, en un ensayo muy afortunado] por la que la fábula de Narciso tuvo un relieve tan obstinado en la formación de la idea medieval del amor, tanto, que el *miroërs perilleus* se ha convertido en uno de los accesorios indispensables del ritual amoroso y la imagen del joven en la fuente se cuenta entre los temas preferidos de la iconografía erótica medieval (1995: 149-150).

Igualmente, al referirse a la conocida escena del enamoramiento del protagonista en la fuente de Eros-Narciso en el *Roman de la Rose*, el mismo Agamben señalaba que

La fuente de Amor que “inunda de muerte a los vivos” y el espejo de Narciso aluden pues ambos a la imaginación, donde habita el fantasma que es el verdadero objeto del amor: y Narciso, que se enamora de una imagen, es el paradigma ejemplar de la *fin’amors*, y a su vez, con una polaridad que caracteriza la sabiduría psicológica de la Edad Media, del *fol amour* que despedaza el círculo fantasmático en la tentativa de apropiarse de una criatura real (151).

Las dos reutilizaciones – por así decir – del mito de Narciso difieren, pues, en esto: que, mientras en la lectura medieval la imagen reflejada en el agua es metáfora del fantasma; en la neoplatónica, la precisa proporción, en la que se basa el entero pasaje ficiniano, nos lleva a concluir que la imagen reflejada representa el cuerpo. Y ello, naturalmente, no porque la cultura neoplatónica hubiera perdido el concepto de fantasma, que, al contrario, subsiste en ella plenamente, sino más bien, porque en la concepción escalonada y neoplatónica del eros, la imagen o el fantasma resulta demasiado próximo a la realidad sensible para constituir el verdadero objeto del deseo. Lo denuncia con fuerza Castiglione en el *Cortesano*, por boca del personaje de Bembo, quien estigmatiza así la correspondencia que hay entre el fantasma y el cuerpo:

per essere l’immaginazione potenza organica e non avere cognizione, se non per quei principi che le sono somministrati dai sensi, non è in tutto purgata delle tenebre materiali [...] per la convenienza che hanno i fantasmi col corpo (Castiglione 1528, ed. 2002: 392).

[porque la imaginación, siendo potencia corporal y (según la llaman los filósofos) orgánica y no alcanzando conocimiento de las cosas sino por medio de aquellos principios que por los sentidos le son presentados, nunca está del todo descargada de las tinieblas materiales [...] por la conveniencia que tienen las cosas a ella representadas o (por usar del vocablo propio) los fantasmas con el cuerpo] (Castiglione 1534, ed. 1994: 528).

Se deriva, en resumen, que mientras el Narciso medieval es – con palabras de Agamben – “el paradigma del amor ejemplar de la *fin’amors*, precisamente porque se enamora de una imagen”, el Narciso ficiniano es, en cambio, el paradigma de la *fol amour*, y no porque rompa el “círculo fantasmático”, sino justamente porque se enamora de una imagen.

Volviendo, ya para concluir, a la égloga de Garcilaso, lo que está en juego en la relación entre el episodio de la locura amorosa de Albanio y el pasaje ficiniano sobre la perversión del deseo humano, es el vínculo diferente del hombre con la materia, que los dos textos conciben con el recurso al mito de Narciso, como un fenómeno de reflejo en un espejo. En el planteamiento doctrinal del tratado del filósofo florentino, destinado a la exposición de principios elaborados orgánicamente y expuestos de forma coherente, sobre Narciso pesa una condena sin apelación. Pues, en efecto, por más que en el pensamiento ficiniano la pluralidad de los destinos humanos radique en la experiencia múltiple de la sombra, es igualmente cierto que “muovendo dalla bellezza umbratile dei corpi, l’uomo può [a]scendere verso la luce divina, oppure, al pari di Narciso, seguire invano le forme che via via si offrono alle forze della rappresentazione” (Tirinnanzi 2000: 155). En los versos del poeta toledano, en cambio, el drama del ser humano, espléndidamente referido en el pasaje de Ficino con unívoca prescripción del modelo de conducta y con resultados de comportamiento no menos

necesarios e ineluctables; este mismo drama humano – decía –, en los conmovedores versos de la égloga, está encarnado en el pastor Albanio, respecto del cual el estatuto compromisorio del texto poético induce al lector a marcar las distancias de su comportamiento reprochable, no exento de irrisorias modulaciones, pero que, al mismo tiempo, lo lleva a asumir una actitud de benévola condescendencia, hasta llegar a compartir con él el error de anhelo por la materia.

NOTAS

¹ Sobre el pasaje, cfr. la nota de Davide Susannetti, en Plotino, ed. 1995: 149-150, n. 160, en la que el estudioso señala las diversas muertes de Narciso en las otras versiones del mito, y donde se lee que, en la interpretación plotiniana, “Narciso, incapace di scorgere la relazione esistente tra sé e l’immagine riflessa, viene identificato con l’anima che ha dimenticato la genesi dell’universo sensibile: i corpi, infatti, sono un prodotto, una realtà derivata dall’anima stessa che li ha plasmati dando forma alla materia e li ha vivificati donando ad essi un εἶδωλον, un riflesso di sé”.

² Para esta reconstrucción, Hadot 1999: 244-245 remite a *Enéadas*, II, 6, 7.25; III 6, 14, 1-2.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (1977), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Valencia, Pre-textos, 1995.
- Ariosto, Ludovico (1532), *Orlando furioso*, ed. Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1990.
- Bettini, Maurizio; Pellizer, Ezio (2003), *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi.
- Castiglione, Baldassare (1528), *Il Cortigiano*, ed. Amedeo Quondam, Milano, Mondadori, 2002.

- (1534), *El Cortesano*, trad. Juan Boscán, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- Ficino, Marsilio (1469 ca.), *Il libro dell'amore*, ed. Sandra Niccoli, Firenze, Leo O. Olschki Editore, 1987.
- Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- Hadot, Pierre (1999), "Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin", *Plotin, Porphyre. Études néoplatociennes*, Paris, Les Belles Lettres: 225-267.
- Herrera, Fernando de (1580), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe e José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Kristeller, Paul Oskar (1988), *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere.
- Ovidio, *Opere. II. La Metamorfosi*, ed. y trad. Guido Paduano, introd. Alessandro Perutelli, commento Luigi Galasso, Torino, Einaudi, 2000.
- Plotino, *Sul bello (Enneade I, 6)*, ed. Davide Susannetti, Padova, Imprimatur, 1995.
- Rivers, Elias L. (1973), "Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue", *Hispanic Review*, 41: 293-304.
- Sánchez de las Brozas, Francisco (1574), "Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega con anotaciones y enmiendas", *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972: 263-303.
- Tirinnanzi, Nicoletta (2000), *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

ENRICO FENZI

Le Rime di Michelangelo: un percorso di lettura

“Da che cosa deriva la costante melanconia di un creatore cui il cielo ha concesso una sovrumana potenza artistica? Credo che la chiave di questo mistero sia una sensualità straordinaria e opprimente che insieme, però, anela di continuo alla purezza, allo spirito, al divino, e interpreta sempre se stessa come un’ispirazione trascendente”. Queste parole di Thomas Mann¹, quando molto tempo fa le ho lette, davvero sono state per me una chiave, e a ogni incontro con la poesia di Michelangelo mi sono tornate alla mente. Insieme, mi è stato spontaneo accostarle ad altre, più antiche, di Marsilio Ficino, che di quelle parole davano la versione trasfigurata e intellettualizzata:

... nelle pietre pretiose la temperanza de’ quattro elementi interiore parturisce di fuori grato splendore. Ancora le herbe e gli alberi, per la interiore fecondità, sono vestiti di fuori di gratissima varietà di fiori e foglie. E negli animali, la salutifera complexione degli humori crea gioconda apparenza di colori e linee, e la virtù dell’animo dimostra di fuori uno certo ornamento nelle parole e gesti e opere honestissimo. Ancora e cieli, dalla sublime loro substantia, di chiarissimo

lume sono vestiti. In tutte queste cose la perfezione di dentro produce la perfezione di fuori, e quella chiamiamo bontà, e questa bellezza; per la qual cosa vogliamo la bellezza essere fiore di bontà; e per gli allectamenti di questo fiore, quasi come per una certa esca, la bontà che dentro sta nascosa allecta e circostanti. Ma perché la cognitione della mente nostra piglia origine da' sensi, non intenderemo né appetiremo mai la bontà dentro alle cose nascosa, se non fussimo a quella indotti per gl'inditii della exterior bellezza. E in questo apparisce mirabile utilità della bellezza, e dello amore che è suo compagno (V 1)².

Che sia proprio così, e cioè che Thomas Mann e Marsilio Ficino, per restare a loro (ma più al primo che al secondo), offrano una sintetica ed efficace 'chiave del mistero' della lirica di Michelangelo, fatta di una speciale commistione di sensualità e idealismo, mi pare in genere accettato, con il seguito dei più o meno forti colori attraverso i quali quel contrasto è stato interpretato, al punto che a tutta prima non si saprebbe che altro fare se non ricamarci sopra ancora una volta qualche possibile variazione. Ma è anche vero che occorre guardarsi dal trasformare quella commistione che ha nobilissime origini e applicazioni critiche in una formula di comodo che finisca per essere addirittura banale, così come ha spesso finito per diventare banale e scolastica l'immagine di un Petrarca incapace di decidere tra terra e cielo: del resto già Contini avvertiva a proposito di Michelangelo del rischio di finire nel "figurino generale dell'uomo intimamente diviso, del 'contrasto', del 'dissidio', a cui invariabilmente riesce la minore e minima critica romantica" (Contini 1974: 244). In tal senso, mi riconosco in alcune affermazioni di Susanna Barsella, avversa a una lettura della lirica di Michelangelo nella chiave esclusiva di un semplicatorio platonismo 'mediceo', mentre la forza e l'originalità dell'artista starebbero in una percezione affatto nuova ed esaltante della materia e delle sue possibilità quando sia investita da un'altrettanto concreta

e però sublime capacità tecnica.³ Come si vede, queste minime avvertenze si prestano ad aprire percorsi anche assai diversi, per esempio in direzione apertamente psicanalitica nelle parole di Thomas Mann⁴, che non siamo certo obbligati a far convergere in un unico punto finale e probabilmente posticcio. Non è dunque questa la mia presunzione ma, dando molte cose per acquisite e in genere accogliendo senza discussione gli apporti forniti soprattutto dai commenti, cercherò solo di inseguire con semplicità qualche linea di lettura, muovendo in modo non troppo rigido dalla considerazione di alcuni specifici nuclei tematici che attraversano le *Rime*.

Il fuoco – fuoco d'amore e bellezza, e fuoco della creazione artistica – appare subito come una delle metafore più ricche di senso che attraversano le *Rime*. E non c'è forse modo migliore per entrare in argomento che rileggere un famoso passo del *Cortegiano* che, analogamente a Thomas Mann e a Marsilio Ficino, ci soccorre nel dipingere lo sfondo sul quale accampare le nostre letture. Scrive dunque il Castiglione nella parte finale dell'opera, IV 69 (parla il Bembo), a proposito della divina "fonte della suprema e vera bellezza":

Questa è quella bellezza indistinta dalla somma bontà, che con la sua luce chiama e tira a sé tutte le cose; e non solamente alle intellettuali dona l'intelletto, alle razionali la ragione, alle sensuali il senso e l'appetito di vivere, ma alle piante ancora ed ai sassi comunica, come un vestigio di se stessa, il moto e quello istinto naturale delle lor proprietà. Tanto adunque è maggiore e più felice questo amor degli altri, quanto la causa che lo move è più eccellente; e però, come il foco materiale affina l'oro, così questo foco santissimo nelle anime distrugge e consuma ciò che v'è di mortale e vivifica e fa bella quella parte celeste, che in esse prima era dal senso mortificata e sepolta. Questo è il rogo, nel quale scrivono i poeti esser arso Ercole nella summità del monte Oeta e per tal incendio dopo morte esser restato divino ed immortale

[...] Indrihiamo adunque tutti i pensieri e le forze dell'anima nostra a questo santissimo lume, che ci mostra la via che al ciel conduce; e drieto a quello, spogliandoci gli affetti che nel discendere ci eravamo vestiti, per la scala che nell'infimo grado tiene l'ombra di bellezza sensuale ascendiamo alla sublime stanza ove abita la celeste, amabile e vera bellezza, che nei secreti penentrali di Dio sta nascosta, acciò che gli occhi profani veder non la possano; e quivi troveremo felicissimo termine ai nostri desideri, vero riposo nelle fatiche, certo rimedio nelle miserie, medicina saluberrima nelle infirmità, porto sicurissimo nelle turbide procelle del tempestoso mar di questa vita (Castiglione 1998: 436-37).

Tenendo a mente questo passo, esemplare di una lunga stagione culturale e dei suoi miti, affrontiamo direttamente le *Rime* di Michelangelo movendo dal sonetto 97/L43:

Al cor di zolfo, alla carne di stoppa,
 a l'ossa che di secco legno sièno,
 a l'alma senza guida e senza freno,
 al desir pronto, a la vaghezza troppa,
 a la cieca ragion debile e zoppa,
 al vischio, a' lacci di che 'l mondo è pieno,
 non è gran meraviglia in un baleno
 arder nel primo foco che s'intoppa.

A la bell'arte che, se dal ciel seco
 ciascun la porta, vince la natura,
 quantunque sé ben prema in ogni loco,
 s'i' nacqui a quella né sordo né cieco,
 proporzionato a chi 'l cor m'arde e fura,
 colpa è di chi m'ha destinato al foco.

Tante passate letture e il fatto che non mostri di presentare particolari difficoltà dispensano dal commentarlo partitamente⁵, ma può essere utile rifarne una parafrasi interpretativa: 'Se il cuore è di zolfo, la carne di stoppa, le ossa di legno secco; se

l'anima non ha chi la guidi e freni, e se il desiderio è pronto e troppo numerose le manifestazioni della bellezza, e la ragione è cieca, debole e inferma, e considerato che il mondo è pieno di vischiose attrattive e di trappole, non c'è infine da stupirsi che si possa immediatamente bruciare nel primo fuoco in cui ci si imbatte. Ma se io sono nato né sordo né cieco alla bell'arte che, quando la si porti con sé dal cielo, vince la natura che pure fa ben sentire dappertutto il suo peso, e se sono talmente disposto a sentire la bellezza di chi mi arde e rapisce il cuore, la colpa è di chi ha fatto che questo fuoco fosse il mio destino'. Direi subito che occorra ridurre la portata di ogni riferimento diretto a una qualche concreta figura d'amante, e tanto meno a Tommaso Cavalieri, come pure si è pensato. Al v. 4 Residori intende *vaghezza* come 'desiderio', 'voglia', ma così se ne fa un doppione del *desio* che precede: Masi parafrasa 'bellezza', che nel caso non sarebbe a parer mio la particolare "bellezza, leggiadria eccessiva (della persona amata)", ma appunto la bellezza in sé. Ma considerando che gli altri sostantivi dell'elenco sono tutti riferiti al soggetto, è forse meglio intendere la "vaghezza" come una conseguenza del "desir", e dunque come un eccesso di disponibilità, di cedevolezza agli ancora vaghi impulsi del desiderio⁶. Così, compiutamente *pronto* e cioè proteso alla ricerca di un obiettivo sul quale concentrarsi c'è un desiderio più forte di una ragione cieca e debole, e attorno gli stanno troppi oggetti seducenti, proposti da una natura sempre presente e potente che "ben preme in ogni loco" (v. 11)⁷, sì che è del tutto inevitabile che un io desiderante prenda immediatamente fuoco per ciò in cui si sia imbattuto, o 'intoppato'. Così, escludendo la limitazione a una qualche persona amata, si ha una articolata corrispondenza dialettica tra quartine e terzine. Nelle quartine, si descrive il processo diciamo così normale o normalmente umano attraverso il quale l'uomo dirige il desiderio verso i 'troppi' oggetti che la natura gli mette innanzi. Nelle terzine, per contro, Michelangelo dichiara quale sia l'oggetto

unico e vero del suo personale desiderio amoroso: è la *bell'arte*, che comporta la tensione verso un criterio di bellezza che supera l'ambito per sé dispersivo di una natura che pure non smette di farsi sentire dappertutto. Ma soprattutto dichiara che la *bell'arte* è l'oggetto di un desiderio ch'egli ha ricevuto direttamente dal cielo e nel quale non s'è affatto 'intoppato' perché è precisamente verso l'arte ch'egli sin dalla nascita è stato fatto non solo sensibile ma anche *proporzionato*, cioè predisposto, e dunque capace di percepire la bellezza di chi gli ruba il cuore ... Per questo, poiché anche *proporzionato* dipende da *nacqui*, e dunque 'non nacqui sordo o cieco ma predisposto', si dovrebbe precisare l'interpretazione corrente (che ha anche immaginato che si alluda a Tommaso Cavalieri) intendendo che *chi 'l cor m'arde e fura*, non sia tanto una determinata persona quanto precisamente la bellezza incarnata in un corpo che si rivela agli occhi di chi è *proporzionato* a coglierla. A meno che non si tratti, per quanto possa parere improbabile, della *bell'arte* medesima⁸, secondo il processo chiaramente descritto nel madrigale 164/L62, che delle nostre terzine può essere preso come un diffusa illustrazione:

Per fido esemplo alla mia vocazione
 nel parto mi fu data la bellezza,
 che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.
 S'altro si pensa, è falsa opinione:
 questa sol l'occhio porta a quell'altezza
 ch'a pingere e scolpir qui m'aparecchio.
 Se' giudizi temerarii e sciocchi
 al senso tiran la beltà, che muove
 e porta al cielo ogni intelletto sano,
 dal mortale al divin non vanno gli occhi
 infermi, e fermi sempre pur là dove
 ascender senza grazia è penser vano.

Rispetto al sonetto la sequenza è rovesciata: prima, la propria eletta vocazione che fa che il suo occhio sia “a quell’all’altezza”, e cioè *proporzionato* a ciò che dipingerà o scolpirà, e poi il giudizio severo su chi non ha avuto la grazia di un tale celeste dono. In altri termini, ai comuni e inevitabili meccanismi del desiderio, Michelangelo nelle terzine del sonetto contrappone l’eccezionale e doppio privilegio della sua passione, che vive nel rapporto che s’instaura tra un oggetto e un soggetto che si corrispondono, si chiamano l’un l’altro: tra un’arte che *vince la natura*, e una nativa, personalissima ‘proporzione’ ad essa da parte di lui, Michelangelo. Ed è da questo corto circuito che scatta, fatale e inestinguibile, l’incendio, e un destino diverso e straordinario a fronte della comune fenomenologia del desiderio propria a quelli che “al senso tiran la beltà” e non sono capaci di alzare gli occhi “dal mortale al divin”. In ciò sta anche la radice di quanto ha osservato Hugo Friedrich, il quale in maniera a parer mio inesatta interpreta essenzialmente in chiave amorosa il sonetto (il *primo foco* del v. 8 “gli ha aperto [*a Michelangelo*] le vie dell’arte e anche del grande amore; a quest’ultimo si riferisce il v. 13”: ma sono invece fuochi diversi e contrapposti), e però giustamente rileva una svolta stilistica tra le quartine e le terzine: “la prima e la seconda strofa hanno un vocabolario rozzo, vicino allo stile burlesco⁹, e la terza e la quarta una forma elevata”: una svolta che resta tuttavia inspiegata con la sua lettura (e via via con quella di altri), quasi esempio di ciò che aveva scritto pagine prima, che spesso “il contenuto del testo non dà alcuna giustificazione all’eterogeneità della forma linguistica”¹⁰. In questo caso non è così. Il lessico realistico ed espressivo delle quartine corrisponde alla descrizione di ciò che tutti naturalmente subiscono secondo la più ‘volgare’ e materiale patologia del desiderio (e non c’è contraddizione alcuna se si pensa che anche il poeta per la sua parte ci si possa identificare), mentre la forma elevata delle terzine corrisponde alla

verità di un destino diverso, definito da una vocazione affatto eccezionale.

Ho preso le mosse dal fuoco, e subito il discorso è andato oltre. Ma un punto almeno lo si è ben visto, nel sonetto “Al cor di zolfo”, e consiste, come si accennava, nella differenza tra due fuochi: il “primo foco” legato a un’immediata percezione sensibile che con buona dose di casualità la natura sa accendere in chi semplicemente desidera, e il *foco* diverso che divampa ogni volta che un animo a ciò predestinato da una vocazione originaria, da una grazia celeste qual è precisamente quella dell’artista, si trova dinanzi all’epifania della bellezza. Di qui – da questo motivo – si dipanano per le rime variazioni e applicazioni particolari (e lasciamo da parte le occorrenze semplici e senza speciali echi del “foco” e dell’“ardore” amoroso, che tornano più volte), come quella attraverso la quale Michelangelo allontana da sé gli amori ‘bassi’ degli altri, come già faceva nel madrigale appena citato. Per esempio, nella quartina 49/L19:

Amor, la tuo beltà non è mortale:
nessun volto fra nnoi è che pareggi
l’immagine del cor, che ‘nfiammi e reggi
con altro foco e movi con altr’ale,

ove l’affermazione che l’immagine impressa nel cuore supera la bellezza di qualsiasi altro volto reale è raddoppiata dal fatto che a ciò corrispondono ‘fuochi’ (e ‘ali’) diversi: quello che arde per la bellezza concreta e sensuale, e quello che arde per la superiore bellezza che il cuore ha saputo riconoscere sì da riferirla ai suoi celesti archetipi, e ch’è dunque essa sola in grado di fornire le ali per salire al cielo. Com’è eloquentemente e, vorrei aggiungere, pericolosamente detto nel sonetto 83/L37, soprattutto nella terzina finale:

Veggio nel tuo bel viso, signor mio,
quel che narrar mal puossi in questa vita:

l'anima, della carne ancor vestita,
 con esso è già più volte ascesa a-dDio.
 [...]

A quel pietoso fonte, onde siàn tutti,
 s'assembra ogni beltà che qua si vede
 più ch'altra cosa alle persone accorte;
 né altro saggio abbiàn né altri frutti
 del cielo in terra; e chi v'ama con fede
 trascende a-dDio e fa dolce la morte,

che per la sua intensità merita una sia pur facile parafrasi: 'Signore mio (Cavaliere?), nel tuo bel viso vedo ciò che in questa vita si può raccontare solo malamente: la mia anima, ancora rivestita dal corpo, guidata dalla bellezza del tuo volto è già più volte salita sino a Dio [...] Per chi è in grado di comprendere, ogni bellezza visibile in terra rappresenta più di ogni altra cosa quella generosa fonte divina alla quale tutti dobbiamo la nostra origine. Quaggiù in terra noi non abbiamo altri modelli o altri frutti celesti diversi da questi, sì che chi ti ama ed ha fede sale sino a Dio, e fa dolce la propria morte'. Com'è stato fatto, non si può evitare di citare Petrarca, *Rvf* 243, 3, di Laura: "fa qui de' celesti spirti fede", e 268, 34-36: "il suo bel viso / che solea far del cielo / et del ben di lassù fede tra noi", ma proprio la pertinenza del riscontro esalta per contro l'audacia e la gravidanza tutta michelangiolesca del concetto qui espresso, manifestazione di un erotico 'monoteismo della bellezza'¹¹, del quale dà testimonianza forte anche il sonetto 34/L12, "La vita del mie amor non è 'l cor mio". Qui, l'amore del poeta non vive entro le misure ristrette e manchevoli del suo cuore terreno ma le trascende, perché la luce e lo splendore dell'amato sono né più né meno quelli stessi di cui godeva in paradiso ove l'anima sua viveva prima di incarnarsi, sì che nel suo corpo mortale non si può non rivedere lo splendore medesimo di Dio (vv. 7-8: "né può non rivederlo in quel che more / di te"). Quanto al

poeta, incarnandosi a sua volta ha avuto in dono precisamente la capacità di giudizio, la *stima*, che gli permette di riconoscere in quello splendore la presenza divina alla quale aspira. Così, perdersi negli occhi dell'amato è il modo per godere di "tutto 'l paradiso" e, con torsione significativa, riattualizzare qui e ora il legame amoroso che lassù, prima che le loro anime si rivestissero del corpo, già lo stringeva a lui:

Poi che negli occhi ha' tutto 'l paradiso,
per ritornar là dov'ì' t'ama' prima,
ricorro ardendo sott'alle tuo ciglia¹².

E là, in cielo, le anime del poeta e dell'amato torneranno, e ritroveranno sublimato un amore del quale in verità non hanno mai smesso di godere. Una breve parentesi è necessaria. Questa esaltazione di un amore che ha preceduto e infine oltrepasserà la dimensione terrena e corporale viaggiando, per dir così, sulle ali della Bellezza rivela senza alcun dubbio la sua matrice platonica¹³. Michelangelo qui fa propria e sulle orme di Ficino finisce per interpretare in chiave eroticamente positiva la concezione schiettamente pagana che voleva le anime quali particelle della sostanza celeste imprigionate nel corpo dal quale si sarebbero infine liberate con la morte, tornando alla loro propria sede¹⁴. Più che a Cicerone o a Virgilio o a Macrobio, tuttavia, il 'fondo' al quale quei versi rimandano è, appunto, tutto platonico, e come Ariani ha ben sottolineato, richiamano in particolare il *Fedro*, e in particolare quella parte del discorso di Socrate, 249B ss., che spiega come la bellezza di quaggiù faccia scattare nel filosofo la reminiscenza della Bellezza divina che l'anima "ha visto quando procedeva al seguito di un dio e guardava dall'alto le cose". Con ciò, non è indispensabile immaginare una lettura diretta del *Fedro* e del *Fedone* da parte di Michelangelo, come Ariani ipotizza (2014: 105), bastando, credo, tornare alla sua formazione nella Firenze laurenziana, e a quelle frequentazioni

e all'atmosfera culturale segnata dalla presenza di Marsilio Ficino. E infatti, se volessimo sottolineare ancora una volta le corrispondenze che si possono istituire tra il commento del Ficino al *Convito* di Platone da una parte e le rime michelangeloesche dall'altra, ne riuscirebbe un elenco relativamente facile e molto lungo. Ma non è il caso di entrare in un terreno già battuto: semmai, è più interessante raccogliere l'osservazione di Marcozzi, che il tema del corpo-carcere è sostanzialmente assente nella tradizione lirica che precede Petrarca, mentre nei secoli successivi non è frequente e in ogni caso di tono ribassato sul piano speculativo. Con la notevole eccezione di Michelangelo, che "nell'uso della metafora [...] si dimostra originale, e per così dire, 'laico' rispetto alla tradizione lirica". Dopo aver ampiamente citato Panofski, Marcozzi prosegue: "dal punto di vista ideale Michelangelo si allontana dal modello lirico, poiché considera le forme corporee una reiterazione di quelle celesti, e in questo senso le accoglie, le ammira, non ne condanna l'opaca imperfezione, le elegge a modello". E ancora: "Michelangelo non avverte il dubbio morale del modello lirico petrarchesco, e che in Petrarca è insolubile, consistente nella dialettica oppositiva di corpo e anima; in Michelangelo l'uno e l'altra hanno una fondamentale identità: la condizione di prigionia delle anime è nobilitata nel canto e nell'effigie" (Marcozzi 2011: 40-41). Credo che questa diagnosi sia sostanzialmente giusta, ma possa essere approfondita mettendo per un momento tra parentesi il modello lirico petrarchesco, almeno in parte distraente. Il fatto è che Michelangelo è ficiniano a metà, a dispetto di tutti i parallelismi che si possono fare, e che è proprio nei confronti del filosofo che lo si potrebbe dire 'laico'. Ficino ossessivamente va ripetendo la definizione platonica dell'amore come desiderio di bellezza (*Simp.* 201A; *Fedro* 238C): "Quando noi diciamo amore, intendente desiderio di bellezza, perché così apresso di tutti i philosophi è la diffinitione d'amore" (I 4 / Ficino 1987: 15-16; 2002: 15), e

nessuno più di Michelangelo ha vissuto questa verità. Che però in Ficino si complica poiché la bellezza la si scorge, è vero, nei singoli corpi belli, ma a quel punto l'amore non s'appaga, va oltre, vola più alto: "Di qui adviene che lo impeto dello amatore non si spegne per aspecto o tacto di corpo alcuno, perché egli non desidera questo corpo o quello ma desidera lo splendore della maiestà superna refulgente ne' corpi, e di questo si maraviglia "(II 6/ 1987: 34; 2002: 37). Nel corpo dell'amato splende il fulgore della divinità, ed è questa presenza del divino che l'amante venera e teme e alla quale vuole infine risalire attraverso l'immagine di quella bellezza che dentro di sé ha 'riformato' e della quale si è appropriato al punto da trascurare il corpo nel quale l'ha a tutta prima percepita: "L'animo di costui, così percosso, ricognosce come cosa sua la imagine di colui che gli si fece innanzi, la quale quasi interamente è tale quale ab antiquo egli ha in sé medesimo, e quale già volle scolpire nel corpo suo ma non potette, e quella subitamente appicca alla sua interiore imagine, e quella riformando migliora, se parte alcuna gli manca alla perfecta forma del corpo gioviale; e dipoi essa imagine così riformata ama come sua opera propria. Di qui nasce che gli amanti sono tanto ingannati che giudicano la persona amata essere più bella ch'ella non è; imperò che in processo di tempo e' non veggono la cosa amata nella propria imagine presa pe' sensi, ma veggono quella nella imagine già formata dalla loro anima ad similitudine della loro idea "(VI 6/ 1987: 123; 2003: 141). E insomma, è solo così, attraverso l'*idea* depurata di ogni macchia del sensibile, che si realizza tutta la forza di quel movimento circolare dell'anima che muove da Dio e a Dio ritorna: in quanto parte da Dio è Bellezza; in quanto passa attraverso il mondo è Amore; in quanto torna a unire la creatura a Dio è Beatitudine: "E questa spetie divina, cioè bellezza, in tutte le cose l'amore, cioè desiderio di sé, ha procreato. Imperò che se Idio ad sé rapisce el mondo e el mondo è rapito da lui, un certo

continuo attramento è tra Dio e el mondo, e da Dio comincia e nel mondo passa, e finalmente in Dio termina, el quale come per uno certo cerchio donde si partì ritorna. Sì che un cerchio solo è quel medesimo da Dio nel mondo, e dal mondo in Dio, e in tre modi si chiama: in quanto e' comincia in Dio e allecta, bellezza; in quanto e' passa nel mondo e quello rapisce, amore; in quanto, mentre che e' ritorna nell'Auctore, a Llui congiungne l'opera sua, dilectatione. L'amore adunque cominciando dalla bellezza termina in dilectatione" (II 2/ 1987: 23; 2003: 25).

Mi scuso se torno a ripetere che la complessità e le sottigliezze del discorso di Marsilio Ficino eccedono di troppo queste scarse citazioni. Ma qui, nel 'passaggio' mondano e amoroso, sta il punto di crisi, lo stacco. Michelangelo rivendica a sé l'esclusivo privilegio della *stima* della bellezza che fa di lui una sorta di *monstrum* capace di vivere in terra, qui e ora, ciò che agli altri sarà rivelato solo nell'al di là, dopo che saranno morti, e legittima l'auto-celebrazione di sé e del proprio amore, collocati l'uno e l'altro in una dimensione terrena ch'è insieme intensamente corporale e proprio per questo, si direbbe, intimamente partecipe del divino, come ribadisce con eloquenza la terzina finale del bel sonetto amoroso 60/L23:

Quel che nel tuo bel volto bramo e 'mparo,
e mal compres'è dagli umani ingegni,
chi 'l vuol saper convien che prima mora.

Ma Michelangelo non può concepire di 'riformare' l'immagine dell'amato e di trasformarlo nello scorporato fantasma ideale assunto come la condizione imperativa che lo riporterà all'*unum* assoluto della bellezza divina. Non lo concepisce perché egli *stima* e ama, sì, la bellezza, ma la concreta bellezza di *quel* corpo, che unico e solo la esprime e senza il quale il suo amore semplicemente non esisterebbe. Con apparente paradosso, la sua stupefacente sensibilità alla bellezza non lo rinchiude

nell'apoteosi delle sue capacità fantastiche e astrattive, ma lo spossessa di sé e l'incatena alla soverchiante, assoluta oggettività dell'altro che proprio in quanto 'corpo' vivo da amare diventa *tout court* il corpo medesimo che l'amante riconosce come proprio e in cui si vuole trasfondere, ripercorrendo il mito platonico dell'originaria fusione dell'androgino, e restituendosi al divino proprio per questa via di totale e possessiva dedizione¹⁵. Si veda almeno il sonetto 89/S19, che non richiede parafrasi:

Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume
 che co' miei ciechi già veder non posso;
 porto co' vostri piedi un pondo adosso,
 che de' mie zoppi non è già costume.
 Vado con le vostr'ale senza piume;
 col vostro ingegno al ciel sempre son mosso;
 dal vostro arbitrio son pallido e rosso,
 freddo al sol, caldo alle più fredde brume.
 Nel voler vostro è sol la voglia mia,
 i miei pensier nel vostro cor si fanno,
 nel vostro fiato son le mie parole.
 Come luna da sé sol par ch'io sia,
 ché gli occhi nostri in ciel veder non sanno
 se non quel tanto che n'accende il sole.

Non so se a proposito di Michelangelo sia mai stato invocato un filosofo suo contemporaneo, Agostino Nifo, famosissimo al suo tempo e autore di un'opera che certamente ha fatto parlare di sé nella Roma dov'è stata pubblicata, il *De pulchro*, edita dal Blado nel 1530 e nel 1531. Ebbene, gran parte del significato di quest'opera è consegnato, in diretta polemica con il Ficino, alla piena rivendicazione dell'amore umano e al godimento della bellezza assunta come unico reale criterio di valore, svincolati da ogni proiezione nel divino, il che comporta la riabilitazione dei sensi inferiori e del piacere sessuale. Da essa mi piace

trarre immediatamente un passo che illumina al meglio quanto ho cercato di dire sin qui. Se Ficino intitola il cap. V 3 del suo commento: *Pulchritudo est aliquid incorporeum* (nel volg.: *Che la bellezza è cosa spirituale*), Nifo ribatte, nel capitolo 17 significativamente intitolato *Pulchritudinem non esse speciem incorpoream quae a re quae placet multiplicatur in anima amantis*:

Ficinus, vir doctissimus, non discernens inter *id quo* (ut ita loquar) et *id quod*, speciem rei quae a re proficiscitur ad ipsam animam, asserit esse pulchritudinem. Quod quidem falsum est quoniam pulchritudo non esset realis (ut philosophorum verbis utar) sed intentionalis. At intentionale simulachrum non placet, sed est quo placet animae id cuius est simulachrum [...], est in re pulchra pulchritudo ipsa realis¹⁶.

“Est in re pulchra pulchritudo ipsa realis”: da qui Michelangelo non si schioda. Egli non ama l’idea, il simulacro ricreato nella mente, ma la cosa. Torniamo un momento al passo del Ficino citato in apertura per cercare di cogliere per analogia, seppur in modi approssimativi e forse un poco rozzi, l’estremismo michelangiotesco. Là, in Ficino, c’era il bene che produceva un bellissimo fiore quale esca per attirare a sé: ebbene, ora il fiore basta a se stesso, e il bene non ha veramente altro da offrire. Adirittura, finisce per confondersi con il fiore medesimo: gli occhi dell’amato *sono* il paradiso, ed è tra le sue “pronte braccia” che l’amante vorrebbe averlo per sempre (72/R26). Così, sul piano dell’orizzonte culturale di riferimento Michelangelo mantiene molto dello schema ficiniano, ma anche lo forza e lo altera in maniera forte e originale, e direi a tratti persino bizzarra, quando appesantisce il cerchio che da Dio muove e a Dio fa ritorno sostituendo tra i poli della Bellezza e della Beatitudine non già un Amore sublimato in idea, com’era prescritto affinché il congegno funzionasse, ma il corpo bello di Tommaso Cavalieri. C’è in tutto questo qualcosa di irriducibile, di cui Michelangelo non

si pente, anche se a propria difesa sentirà il bisogno di spiegare ulteriormente e in certo modo di mettersi al riparo, là dove la forza terribile ed esclusiva di un “bel viso” s’allarga e si diluisce in “ogni gentil persona”, 279/F57:

La forza d’un bel viso a che mi sprona,
 c’altro non è c’al mondo mi diletta?
 ascender vivo fra gli spirti eletti
 per grazia tal, c’ogni altra par men buona.
 Se ben col fattor l’opra suo consuona,
 che colpa vuol giustizia ch’io n’aspetti,
 s’i’ amo, anz’ardo, e per divin concetti
 onoro e stimo ogni gentil persona?

‘Visto che al mondo non c’è null’altro che mi dia piacere, a cosa mi sprona la forza di un bel viso? mi sprona a salire ancor vivo tra gli spirti eletti, godendo di una grazia ch’è superiore a ogni altra. Se in ciò la creatura è in perfetta sintonia con il Creatore, di quale colpa la giustizia vorrebbe accusarmi se io amo, o meglio brucio d’amore e onoro e stimo ogni nobile persona secondo il concetto divino ch’è in lei?’

Ma anche di una pur possibile *colpa* si dirà più avanti. Ora torniamo torna ancora una volta al *foco*, per intendere meglio la trama che genera un sonetto come il 77/L29, *Se il foco fusse alla bellezza equale*, alquanto faticosamente dedicato ad argomentare con qualche traccia di concettosità un possibile dubbio: poiché la bellezza dell’oggetto amato, quando sia colta nella sua più pura essenza, si rivela tale da ardere il mondo intero, com’è possibile che l’amante possa contemplarla senza esserne incenerito? La risposta è che il cielo, pietoso di noi, ha limitato la nostra capacità d’appercezione, sì che, nei fatti, il fuoco che ci arde è *sempre* inferiore alla potenza di tale bellezza, e relativo alla nostra *sempre* insufficiente capacità di appercepirlo compiutamente. Onde la galante conclusione:

Così n'avien, signore, in questa etate:
 se non vi par per voi ch'i' arda e mora,
 poca capacità m'ha poco acceso,

nella quale Michelangelo opera una significativa variazione del tema dei 'due fuochi', ora non più contrapposti ma piuttosto gerarchizzati, seppur indirettamente, non per qualità ma per quantità, secondo la scala ascendente di un termometro che proporziona l'intensità del fuoco amoroso alla capacità soggettiva di percepirlo e vivere in esso. Che questa sia pure parziale torsione del motivo sia il frutto di un 'pensiero continuo', per non dire ossessivo, lo mostrano i madrigali 148/S84, e 149/S85, che continuano a ricamare sottilmente sul motivo-base insistendo sullo squilibrio al quale dà voce il sonetto appena sopra considerato, che sembra essere il loro necessario antecedente logico. Il primo, *Con più certa salute*, muove dall'affermazione che l'eccesso di grazie da parte della donna gli è dannoso perché soverchia la sua *piccola virtute*, e nessuno che sia saggio può volere qualcosa che ecceda le sue capacità, e conclude:

chi si dà altrui, c'altrui non si prometta,
 d'un superchio piacer morte n'aspetta,

cioè, risolvendo il forte anacoluto: 'se qualcuno dà del suo a chi non è in grado di farlo proprio (di riprometterlo a se stesso), costui per un siffatto soverchiante piacere s'aspetti di morire'¹⁷. Ch'è poi la conclusione medesima del sonetto 150/L56, inteso a mostrare come l'eccessiva grazia che gli giunge dalla donna possa essere altrettanto micidiale del dolore:

Tal tuo beltà, c'Amore e 'l ciel qui folce,
 se mi vuol vivo afreni il gran contento
 c'al don superchio debil virtù muore¹⁸.

Il secondo madrigale, 149/S85, complica ulteriormente, rifacendosi anch'esso allo squilibrato rapporto tra la bellezza e il fuoco che essa accende, che il sonetto *Se 'l foco fusse sin dall'incipit* denunciava. Ecco per intero il testo e la parafrasi:

Non posso non mancar d'ingegno e d'arte
 a chi mi to' la vita
 con tal superchia aita,
 che d'assai men mercé più se ne prende.
 D'allor l'alma mie parte
 com'occhio offeso da chi troppo splende,
 e sopra me trascende
 a l'impossibil mie, per farmi pari
 al minor don di donna alta e serena.
 Seco non m'alza, e qui convien ch'impari
 che quel ch'ì posso ingrato a llei mi mena.
 Questa, di grazia piena,
 n'abonda e 'nfiamma altrui d'un certo foco,
 che 'l troppo con men caldo arde che 'l poco.

‘Il mio ingegno e la mia arte non possono che essere insufficienti nei confronti di chi mi toglie la vita con un eccesso tale di beni che potrei ritenerne di più se me ne concedesse meno. L'anima si stacca allora da me, come fa l'occhio abbagliato da troppo splendore, e sale oltre me stesso verso ciò che mi riesce impossibile, per permettermi di pareggiare almeno il dono più piccolo dell'alta e serena donna. Ma l'anima non mi porta in alto con sé, e così sono obbligato a verificare che le mie possibilità mi fanno apparire ingrato verso una donna che, piena di grazia, ne riversa largamente sugli altri e li infiamma d'un fuoco tale che, quand'è troppo, brucia meno di quando è poco'¹⁹. Né finisce qui, perché il tema è ripreso nel madrigale 156/S76, costruito contrapponendo allo sforzo del processo di elevazione il venir meno delle forze “in un fitto intreccio ellittico che allude all'insufficienza dell'amante che è ‘colpa’ dell'altezza

dell'amata"²⁰. Ma come sempre è stupefacente la capacità di Michelangelo di articolare via via i suoi motivi e portarli in modo fulmineo a esiti tanto logicamente perfetti quanto inattesi e a loro volta ricchi di futuro. La coppia di sonetti 159/S82 e 160/L60, infatti, dà un'inflessione affatto nuova a quel pericoloso *superchio* di grazia. Il primo, rivolto a Vittoria Colonna, mostra che una saggia consapevolezza impone d'accettare come invalicabile la dismisura iscritta nel rapporto tra la 'grazia divina' elargitagli dalla signora e la debolezza del soggetto che da tanto nobile altezza la riceve. Ecco il testo che, di nuovo, mi sembra opportuno riferire per intero:

Per esser manco, alta signora, indegno
del don di vostra immensa cortesia,
prima, all'incontro a quella, usar la mia
con tutto il cor volse 'l mie basso ingegno.

Ma visto poi c'ascendere a quel segno
proprio valor non è c'apra la via,
perdon domanda la mie audacia ria,
e del fallir più saggio ognor divegno.

E veggio ben com'erra s'alcun crede
la grazia, che da voi divina piove,
pareggi l'opra mia caduca e frale.

L'ingegno, l'arte, la memoria cede:
c'un don celeste non con mille prouve
pagar del suo può già chi è mortale,

ed ecco la parafrasi, forse non strettamente necessaria trattandosi di uno dei testi più piani e 'facili' di Michelangelo: 'Nobile signora, per essere meno indegno della vostra immensa cortesia il mio umile ingegno volle dapprima ricambiarla di tutto cuore con la mia. Ma avendo poi realizzato che non ho alcuna capacità di aprirmi una via per salire sino a quel livello, la mia colpevole presunzione chiede perdono, e il mio fallimento mi fa diventare più saggio. E ben vedo quanto sbaglio se penso

che l'opera mia caduca e fragile possa pareggiare la grazia divina che da voi piove. Cede l'ingegno, la memoria, l'arte: chi è mortale neppure se ci riprovasse mille volte può ripagare del suo i doni del cielo'. Il secondo sonetto, 160/L60, fa un significativo passo in più, argomentando che chi è beneficiato da una "mercé infinita" non può e neppure deve augurarsi di poterla pareggiare con il suo 'servizio', e che in tal senso l'ingratitude è addirittura fondante di un tale rapporto ("in me sol bramo / ingritudin più che cortesia"), perché l'amore altro non è, in buona sostanza, che l'accettazione di tale perenne squilibrio, e dunque del vitale corto circuito che scatta tra i due poli e alimenta il fuoco che un'ipotetica parità estinguerebbe:

Ché dove l'un dell'altro al par si sazia,
non mi sare' signor quel che tant'amo,
che 'n parità non cape signoria.

Il punto è importante e delicato perché, con pochi aggiustamenti, prelude, come vedremo, ai tardi sonetti nei quali il tema dominante diventa quello dell'impossibilità di pareggiare o compensare con l'umano 'servizio' l'incommensurabile 'beneficio di Cristo', e dove l'esperienza esistenziale di tale impossibilità chiude in sé la verità e il valore del beneficio medesimo²¹. Lo vedremo, ma immediatamente vorrei fare un'altra piccola deviazione, nella quale si raccolgono alcune delle cose dette sin qui.

Sopra ho citato, accostandolo ad altri componimenti, il madrigale 148/S84. Lamentando, come s'è detto, l'eccesso di grazie da parte della donna, Michelangelo riconosce che la saggezza consiste nello scansare siffatti pericoli, e dunque che "modesta persona / d'umil fortuna ha più tranquilla pace". Trovo notevole la corrispondenza con il sonetto 77/L29, "Se 'l foco fusse", anch'esso sopra considerato, ove si dice che il cielo pietoso ci ha ridotto la virtù visiva "per tranquillar la vita aspr'e

mortale". In questi versi la 'tranquillità' è definita per difetto, come risultato di una condizione rinunciataria, rassegnata ai propri limiti, intrinsecamente 'umile' o 'modesta' per usare gli stessi aggettivi ai quali Michelangelo l'accosta, e in quanto tale rappresenta l'esatto anti-modello dell'*ethos* igneo che domina tutte le rime e, si vorrebbe dire, l'opera intera di lui: è insomma, nel contesto delle rime, una tranquillità dallo statuto ambiguo, per non dire semplicemente negativo, com'è negativo l'ufficio moderatore riconosciuto alla saggezza²². Impressiona perciò la perfetta corrispondenza di pensiero e la forza dell'auto-analisi che è nel madrigale 92/S33, che negli splendidi versi finali denuncia il fatale e mortifero risultato che su di lui avrebbe una *ragione* di per sé capace di spegnere ogni fuoco di vita:

c'un cor che arde e arso è già molt'anni
 torna, se ben l'ammorza la ragione,
 non già più cor, ma cenere e carbone.

Siamo in un campo affatto diverso dalla petrarchesca condanna dell'*uso*, che impedisce la salvifica rigenerazione dell'io: all'opposto, quel *foco* è ed è stata tutta la sua vita, e di là da esso c'è il nulla: che sia l'amore o che sia la ragione, il risultato sarà "cenere e carbone", appunto. Meglio allora, per Michelangelo, bruciare sino in fondo la propria vita nel fuoco dell'amore, che sopravvivere come morto-vivente, da incenerito anzi tempo²³. Sicché, tornando a quelle due citazioni e ripensando a un Michelangelo ficiniano solo a metà, mi colpisce che Ficino, nel cap. 2 del *De voluptate*, insista ripetutamente sulla indispensabile *tranquillitas* che, contro le 'furie' che agitano l'animo, deve ugualmente presiedere sia agli impegni della vita attiva che di quella contemplativa, dal momento che proprio la *tranquillitas* e la *scientia veritatis* determinano le due condizioni essenziali attraverso le quali gli uomini si avvicinano a Dio: "Primi namque [...] virtutum generis opus est tranquillitatem afferre. Alterius

autem ad veritatis cognitionem perducere. Tranquillitas vero veritatisque scientia (ut Plato quoque disputat) divinitatis maxime propria sunt". Senza dire che, nella stessa pagina, le invettive contro la "nefariam labem", il 'fango' e la "porcorum spurcissima sordes" dei piaceri del senso, e il definire sulle orme di Platone e Socrate la *voluptas* come il chiodo che tiene l'anima schiava del corpo, fanno parte di una visione che non è più quella di Michelangelo (Ficino 1576: 991). Che infatti a suo modo reagisce (in modo per lui singolarmente tranquillo, direi) in un bel sonetto caudato databile forse agli anni dell'innamoramento per Tommaso Cavalieri, quindi posteriore al 1530, 25/L10, che a partire dalle terzine fa per dir così il punto, e ribalta la tradizionale visione dell'amore come esperienza tipicamente giovanile e la sua conseguente condanna in un uomo ormai maturo o addirittura vecchio (opportunamente Masi nel suo 'cappello', pp. 144-145, richiama al proposito Petrarca, che aborrisce il *senex libidinosus*):

[il fuoco] se l'umor d'un verde legno estingue,
 il freddo vecchio scalda e po' 'l nutrice,
 e tanto torna in verde etate e spinge,
 rinnuova e 'nfiamma, allegra e 'ngiovanisce,
 c'amor col fiato l'alma e 'l cor gli cinge.

E se motteggia o finge,
 chi dice in vecchia etate esser vergogna
 amar cosa divina, è gran menzogna.

L'anima che non sogna
 non pecca amar le cose di natura,
 usando peso, termine e misura.

L'ovvia avvertenza finale è ricavata da *Sap.* 11, 21: "Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti", e mi sembra che tale esibizione di sapienza biblica abbia la medesima funzione della domanda che Michelangelo si fa e fa al lettore in 259/L80:

s'ogni nostro affetto al ciel dispiace,
a che fin fatto avrebbe il mondo Iddio?

Ed è appunto massimamente naturale che il fuoco d'amore possa essere micidiale per un giovane inesperto (il *verde legno*), che rischia di averne precocemente inaridito il complesso delle sue molteplici potenzialità, e sia invece ciò che "rinnuova e 'nfiamma, allegra e 'ngiovanisce" il vecchio, il quale ne ha dunque un bisogno assolutamente vitale. Quanto tutto ciò sia congruente con quanto s'è citato sin qui mi pare evidente. C'è però ancora una minuzia che, proprio pensando al già detto, mi colpisce. Si tratta di quell'anima "che non sogna". Che significa? I commentatori (vedi per tutti Masi *ad loc.*) rimandano a vari precedenti danteschi e petrarcheschi nei quali il 'sognare' ha una connotazione negativa (*Purg.* XXXIII 33; *Par.* XXIX 82; *Rvf* 49, 8, e 264, 88), come certamente ha anche qui: ma, di più, questo 'sognare' contrapposto all'amore per "cosa divina", come sono tutte "le cose di natura" (si sottolinei con forza il valore di questa ripetizione) non comporterà la condanna di un riduzionismo tutto mentale o ideale che, illudendosi di purificarli ed esaltarli, rompe invece i legami originari e necessari con la realtà delle 'cose divine' e la loro bellezza, e spegne il sempre giovane e vivificante fuoco che sanno accendere in chi davvero le ama? Per compendiare in due nomi, non sarà che anche qui abbiamo un Michelangelo più vicino a Nifo che a Ficino?²⁴

A questo punto credo si possa vedere come non si sia dinanzi a mere variazioni tematiche, ma a fitte e sistematiche ramificazioni di un pensiero poetico che non si ferma e continuamente ripullula su se stesso ed esplora le possibilità che via via esso stesso ha aperto segnando linee di sviluppo divergenti ma pur sempre solidali. E in ciò è fortissima l'analogia, o meglio la vera e propria continuità con quanto ha accertato la Campeggiani sul piano testuale circa le 'varianti indecise' che molte volte in Michelangelo non sono il segno di fasi di composizione via via

superate, e dunque relitti in vario modo sopravvissuti alla versione finale, oppure testimoni della mancanza di una versione siffatta (per i due casi, possiamo pensare da un lato agli abbozzi petrarcheschi del canzoniere, e dall'altro ai suoi *Triumphs*) ma, all'opposto, sono effetto di una apertura, di una "mouvance du texte" che sembra rovesciare il rapporto di successione tra non-finito e finito²⁵. Tutto ciò emerge anche semplicemente seguendo i rami della pervasiva metafora ignea, che sono numerosi e riescono ad applicazioni particolari che proseguono la linea portante che abbiamo seguito sin qui e che potremmo riassumere come quella della 'proporzione' quale concreta evidenza di un destino.

Consideriamo dunque, prima di tentare un discorso più ampio, alcune di queste applicazioni minori. Una a questo punto può apparire inevitabile, entro una vicenda segnata dal *foco* nel quale il poeta è destinato a vivere: il motivo della 'fenice'²⁶. Nel sonetto 62/S87, tutto costruito sulla metafora ignea, il fuoco è il nobile elemento che purifica il ferro e l'oro nelle mani degli artefici, e che forse purificherà il poeta medesimo e lo renderà degno di fama eterna:

né·ll'unica fenice sé riprende
se non prim'arsa, ond'io s'ardendo moro,
spero più chiar resurger tra coloro
che morte accresce e 'l tempo non offende.

Ma se il poeta stesso, avventurato per potersi rinnovare tra le fiamme, è infine "converso in foco" egli stesso, perché non ascende da subito "al suo elemento", cioè appunto alla sfera del fuoco? Michelangelo, abbiamo visto, se lo chiede, e con ciò, se non in maniera del tutto esplicita, torna a sfiorare il tema della eccezionalità del proprio destino che lo consegna a un fuoco che lo fa diverso dagli altri, ma è soprattutto singolare che oltre qualche ritorno affatto topico alla donna "alma fenice", 61/L24,

o all'ipotesi di una resurrezione del bel volto di Cecchino Bracci in uno dei suoi epitaffi, 217/E39, si scopra che il motivo apre all'invalidabile pensiero della morte dinanzi alla quale quel mito deve cedere. Il poeta "destinato al fuoco" non per questo è come la fenice che nel fuoco rinasce. Tutt'altro. Nel sonetto 43/L15, è la ragione che ammonisce:

-Che ne riporterà dal vivo sole
altro che morte? e non come fenice,

e nel frammento di sonetto 52/F25:

... l'uom non è come fenice,
c'alla luce del sol resurge e rriede,

e nell'ottava 108/S42:

né spero com'al sol nuova fenice
ritornar più, ché 'l tempo nol concede.

Diversamente dal modello petrarchesco, nel quale la fenice è soprattutto Laura (*Rvf* 185; 210; 321; 323: ma per questa più complessa occorrenza cfr. la nota *ad loc.* di Santagata), mentre solo in un caso, *Rvf* 135, simboleggia il desiderio sempre rinascente dell'amante, in Michelangelo il rapporto è rovesciato, e la fenice è precisamente simbolo di ciò che egli 'non è', e dunque potente richiamo alla vecchiaia e alla morte che l'attende. Non è una traccia delle più visibili, anche se affidata a versi di aperta eloquenza, ma è importante perché non tanto contraddice, come in effetti fa, l'insistita proiezione divinizzante della fiamma che arde l'artista, ma perché spezza l'immediata continuità della immanente trascendenza (si perdoni l'ossimoro) o, come s'è detto, del corto circuito con il divino che è il grande mito che nutre quell'amore per la bellezza. Ed è infatti proprio questa inattesa soluzione di continuità, questa linea di frattura

che la morte traccia tra l'umano e il divino che tornerà in molte rime certamente tarde.

La metafora del "foco" segna altre vie, una delle quali porta all'"acqua". L'ultima delle ottave di 54 vv. 97-104/C8 vv. 17-24, sviluppa l'*agudeza* secondo la quale il fuoco d'amore che muove dalla vista di lei non si spegne neppure passando per gli occhi sempre bagnati di lacrime, sì che null'altro in verità può salvare l'amante all'infuori, omeopaticamente, del fuoco medesimo. Residori nota che il paradosso era caro alla lirica quattrocentesca, e rimanda a Tebaldeo 159, 12-14: "Piangea, né però il pianto i raggi offese [...] quel dolce pianto giuso al cor mi scese / e l'acqua – o strano et incredibil fatto! – / che spenger dovea il foco, più l'accese", e al Bembo, *Asolani* I 29: "Così aviene che delle nostre lagrime spargendolo diviene maravigliosamente il nostro fuoco più grave". È così, ma occorre anche dire che il nucleo originario dell'invenzione poetica sembra essere dantesco, nella canzone "Amor che movi" 26-27, ove l'immagine di lei è entrata e ha preso la mente del poeta "ed halli un foco acceso, / com'acqua per chiarezza fiamma accende", che direi direttamente presente nella nostra ottava, nel verso: "se l'acqua il foco accende" (senza dire, poi, che l'idea-guida di una sopravvivenza garantita dal sempre rinnovato sguardo di lei guida le prime stanze dell'altra canzone dantesca "Io sento sì")²⁷. Di qui resta facile accertare che, a parte due casi²⁸, nelle *Rime* l'assai più rara "acqua" è, se si può dire così, una creazione del *foco*, quale equivalente di 'lacrime' o 'pianto' come già in 54/C8, la cui ipotesi di base: il fuoco d'amore penetra illeso attraverso gli occhi bagnati di pianto, è rovesciata in 136/S38 v. 1-4, ove le lacrime si versano all'esterno per impedire che il fuoco interno ne sia spento: "L'alma, che sparge e versa / di fuor l'acque di drento, / il fa sol perché spento / non sie da'lloro il foco in ch'è conversa". Si veda dunque 90/L39 v.12: "l' voglio contr'a l'acqua e contr'al foco"; 113/S2 vv. 13-14: "in un gentil core / [Amore] entra di

foco, e d'acqua par che n'esca"; 231/S47 vv. 8-10: "Gl'ingegni e le parole, / da'tte di foco a mio mal pro passati, / in acqua son conversi"; 235/L68 vv.11-12: "O donna che passate / per acqua e foco l'alme" ²⁹; 272/L91 v. 7: "tornami l'acqua e 'l foco in mezzo 'l seno". Un'occorrenza di senso analogo, ma inserita in un più fitto quadro di corrispondenze, è infine nel madrigale 170/S74, ove, con molte analogie con il più arduo sonetto 63/S88³⁰, il sasso calcinato dal fuoco e poi 'dissolto', mescolato con acqua a formare la malta impiegata in edilizia è assomigliato al cuore del poeta arso dal chiuso fuoco che lo brucia e poi anch'esso 'dissolto' dalle sue inarrestabili lacrime, sì da essere consegnato a un nulla ch'è tuttavia sorte migliore "ch'arder senza morte"³¹. Ove varrà la pena di osservare ancora una volta che Michelangelo ama rovesciare le sue sentenze, quasi a vedere la stessa cosa da due lati opposti, moltiplicandone le risonanze e arrivando a una loro paradossale reciproca conferma. Nel caso, si vada alla conclusione di 145/S60, ov'è detto che è preferibile continuare a vivere nel dolore, "con dura sorte", piuttosto che essere graziati dalla morte (Residori segnala il contrasto con quanto è detto in 137/S39, vv. 1-4, ma nel caso il rovesciamento è meno spiccato)³². In maniera riassuntiva si può forse ripetere che è il fuoco a produrre l'acqua ma anche a mutarsi in essa e persino a cederle, sullo sfondo del prevedibile *topos* che vuole l'amore quale generatore di lacrime e affanni. Con qualche novità, tuttavia, che si può cogliere se dall'*acqua* si va alla concentrata forza del *ghiaccio*. Anche in questo caso c'è qualcosa di più del topico gioco antitetico tra *foco* e *ghiaccio*, per il quale si veda 88/S18; 145/S60, e 168/S69-70. Nella canzone 22/L8, metricamente anomala e relativamente giovanile (1524) il poeta si proietta in avanti, alla vecchiaia:

Ond'io sarò come nel foco el ghiaccio,
che si distrugge e parte e non s'accende.

La morte in questa età sol ne difende
dal fiero braccio ... (vv. 20-23)

Nel madrigale 125/S22 si definisce ormai “vecchio” e conclude:

Ma poi che 'l pensier rio
pur la ritorna [*la morte*] al consueto loco,
dal suo fier ghiaccio è spento il dolce foco.

Nel madrigale 167/S65 è ancora il ghiaccio che s'accompagna al desolato quadro della morte che incombe (lo trascrivo per intero, con la parafrasi):

La morte, Amore, del mie medesimo loco,
del qual già nudo trionfar solevi,
non che con l'arco e co' pungenti strali,
ti scaccia e sprezza, e col fier ghiaccio il foco
tuo dolce amorza, c'ha di corti e brevi.
In ogni cor veril men di le' vali;
e se ben porti l'ali,
con esse mi giugnesti, or fuggi e temi,
c'ogni età verde è schifa a' giorni stremi.

‘La morte, Amore, ora ti caccia con disprezzo lontano da me sul quale tu eri solito trionfare non solo con l'arco e le tue acute saette ma anche disarmato, e con il ghiaccio crudele spegne il tuo dolce fuoco al quale restano ormai pochi e brevi giorni. In ogni cuore virile tu vali meno di lei, e anche se hai le ali con le quali mi hai raggiunto, ora con quelle fuggi timoroso, perché i giorni estremi hanno ribrezzo della gioventù’. Anche nel madrigale 171/S75 la morte “l' foco in ghiaccio e 'l riso volge in pianto”, ove conta per noi l'associazione morte/ghiaccio, anche se non si fa parola della vecchiaia alla quale torna ad alludere il madrigale 269/L90, vv. 1-2: “Or d'un fier ghiaccio, or d'un

ardente foco, / or d'anni o guai, or di vergogna armato", che denuncia quanto sia doloroso un bene destinato a finire presto, quando l'amore "è grave impaccio" a un'anima ormai fredda e stanca. Come denuncia l'intenso frammento di sonetto 281/F59:

Arder sole' nel freddo ghiaccio il foco,
 or m'è l'ardente foco un freddo ghiaccio,
 disciolto, Amor, quello insolubil laccio,
 e morte or m'è, che m'era festa e gioco.
 Quel primo amor, che ne diè tempo e loco,
 nella strema miseria è grave impaccio
 a l'alma stanca ...

Se l'acqua arrivava a minacciare il fuoco che pure l'aveva generata in forma di lacrime, il ghiaccio, strumento della vecchiaia e della morte, lo spegne. Mentre l'acqua, all'interno di una topica ben consolidata, non mette veramente in pericolo il fuoco amoroso con il quale convive, il ghiaccio è un nemico esterno ed estraneo che non si lascia addomesticare e impone, per contro, la sua forza. Di là dai superstiti e superati luoghi comuni dell'ardere e ghiacciare insieme, qui il tocco di novità sta nel farne la figura della desolazione finale, quando il calore della passione sarà spento e quel poco che resta della vita sarà dominato dal gelo del disamore che annuncia la morte. Questo è l'incubo, e ci riporta al tragico paradosso rappresentato da un corpo che, diversamente dalla fenice, può vivere solo entro un fuoco che non può trasformare in strumento di rigenerazione. Michelangelo, abbiamo visto cominciando questo discorso, proclama d'essere stato "destinato al foco" (97/L43, v. 14), ma proprio questo straordinario e quasi sovrumano destino rende singolarmente dolorosa la sconfitta contro il tempo e la morte, e rovescia il mito pur frequentato nelle *Rime* del fuoco d'amore quale datore di vita all'amante, e addirittura sua unica condizione di vita³³. Nei versi già citati a proposito della fenice:

-Che ne riporterà dal vivo sole
altro che morte? e non come fenice;

... l'uom non è come fenice,
c'alla luce del sol resurge e rriede;

né spero com'al sol nuova fenice
ritornar più, ché 'l tempo nol concede,

sia la fenice che il ghiaccio fuoriescono dal prevedibile repertorio della condizione amorosa, e con le loro opposte immagini la oscurano in ciò che in Michelangelo ha di più esaltante: il mito dell'infinita potenza solare di cui quella condizione si nutre. Si deve notare, infatti, che nelle tre coppie di versi appena riferiti alla fenice *sempre* s'accompagna il sole, che cesserà d'essere sorgente di luce e di vita, e farà posto al ghiaccio che attende un corpo che aspetta di morire...

Prima di arrivare a qualche provvisoria conclusione inseguiamo un'altra frequente metafora che s'innesta su quella primaria del fuoco: quella del *legno*, articolata secondo due principali applicazioni, quella del legno o dell'albero *secco* che non può tornare indietro, rinverdire e produrre fronde e frutti (6/C2, v. 14; 22/L18, v. 37; 25/L10, vv. 10-12; 176/S43, v. 9: 199/E21, v. 3) e quella che nel legno *secco* o *arso* e infine ridotto in *cenere* il poeta rappresenta direttamente se stesso e il proprio destino (15/F3, v. 10; 22/L18, v. 2; 23/L19, vv. 12-13; 26/F9, vv. 1-4; 57/L21, vv. 1-2; 92/S33, vv. 15-17; 96/F43, v. 1; 97/L43, vv. 1-8; 171/S75, v. 9; 266/L89, vv. 4-11; 272/L91, v. 14)³⁴. Naturalmente le cose sono meno rigide di così, e variazioni e spunti diversi s'intrecciano in vario modo, e sciogliere tutte le connessioni di senso richiederebbe troppo spazio. Una cosa tuttavia spicca, ed è la costante che fa dell'albero o semplicemente del legno secco e arso il simbolo di un irreversibile destino di consunzione che rinvia all'immagine della morte. La coerenza con

il mito negativo della fenice è, di nuovo, perfetta: il poeta *non* è la fenice che nel fuoco rinasce, ma è il legno che nel fuoco brucia, e finisce per diventare “cenere e carbone”.

Qual meraviglia è se prossim'al foco
mi strussi e arsi, se or ch'egli è spento
di fuor, m'affligge e mi consuma drento,
e 'n cener mi riduce a poco a poco?
Vedea ardendo sì lucente il loco
onde pendea il mio greve tormento,
che sol la vista mi faceva contento,
e morte e strazi m'eran festa e gioco.
Ma po' che del gran foco lo splendore
che m'ardeva e nutriva il ciel m'invola,
un carbon resto acceso e ricoperto.
E s'altre legne non mi porge Amore
che lievìn fiamma, una favilla sola
non fie di me, sì 'n cener mi converto.

Questo sonetto (266/L89), certamente tardo, è stato riportato alla morte di Vittoria Colonna, nel 1547, ma ora ha ragione Masi, p. 247, a staccarlo da questa come da altre riconoscibili circostanze³⁵. È sicuro invece che in esso Michelangelo denunci una situazione da sempre sottesa al tema del “foco”, per esempio sin dal sonetto 97/L43 con il quale è cominciata questa nostra lettura: quella del “foco” come disposizione e coazione ad amare che identifica per via i propri oggetti ma vive di vita propria. Qui, Michelangelo tratteggia precisamente la condizione che sta caratterizzando la sua vecchiaia: l'amore arde “dentro” e a poco a poco lo consuma come un carbone acceso che si stia riducendo in cenere, perché questa sua fatale vocazione non ha nel presente una creatura sulla quale riversarsi e ardere all'esterno in tutto il suo splendore, come avveniva in gioventù. Per questo, con bella torsione metaforica, invoca da Amore “altre legne”, cioè nuovi amori che dal suo semispenso carbone tornino

a far alzare le fiamme. Abbiamo già visto la lode dell'amore che, pericoloso ai giovani, rianima e ringiovanisce i vecchi (25/L10): quella che là era una affermazione, qui è una invocazione, e se altrove era la ragione che minacciava di spegnere tale fuoco (92/S33), qui è la tarda età e il vicino orizzonte della morte che le ultime fiamme sono chiamate a esorcizzare. Insomma, "destinato al foco", Michelangelo vuole essere fedele a se stesso sino in fondo: ha vissuto tra le fiamme, e tra le fiamme morirà, piuttosto che essere ucciso dal ghiaccio della vecchiaia. Anche in questo caso, il nostro pensiero può andare a Nifo, *De amore* XVI, per il quale un vecchio che non provi *l'appetitum veneris* è già mezzo morto: "sunt enim hi semimortui qui nulla cupidinea libidine vexantur"³⁶. Il poeta in ogni caso ripetutamente afferma questa sua verità: nel madrigale 142/S57, sembra che Amore sia intervenuto "nel freddo tempo de l'età men verde" a ravvivare con i suoi strali le fiamme semispente; nel seguente, 143/S58, d'interpretazione un poco faticosa nei versi centrali, il fuoco interno lo strazia e lo consuma, e tanto poco gli resta da vivere che il cielo non può giungere in tempo a sottrarlo al "vecchio uso" (vv. 5-6: "c'aita il ciel non presta / contr'al vecchio uso in così breve spazio").

Si legga ancora, a mostrare la fitta catena di questo incessante 'pensare in poesia' la propria ultima stagione di vita, il son. 233/S86, che torna sul motivo del chiuso foco:

Se da' prim'anni aperto un lento e poco
 distrugge in breve un verde core,
 che farà, chiuso po' da l'ultime ore,
 d'un più volte arso un insaziabil foco?
 Se 'l corso di più tempo dà men loco
 a la vita, a le forze e al valore,
 che farà a quel che per natura muore
 l'incendio arrotto d'amoroso gioco?
 Farà quel che di me s'aspetta farsi:

cenere al vento sì pietoso e fero,
c' a' fastidiosi vermi il corpo furi.
Se, verde, in picciol foco i' piansi e arsi,
che, più secco ora in un sì grande, spero
che l'alma al corpo lungo tempo duri?

Il punto è ancora il medesimo: se l'amore può distruggere il cuore di un giovane, che farà mai a un vecchio cuore ridotto a legno arso da tante passioni trascorse? Non farà che aggiungersi al declino delle forze che naturalmente annunciano la morte e finirà per ridurlo in cenere, e in ciò sarà pietoso perché sottrarrà il corpo all'altra orrida morte, quella che consegna il corpo ai vermi. Certo che in questo modo egli, che da giovane ho sofferto il piccolo fuoco delle pene d'amore, quanto può sperare ancora di vivere, ora ch'è ridotto a legno secco avvolto in un fuoco ben più grande? E quale altra speranza può nutrire, quando "questa" è precisamente la vita che gli rimane? "questo" il pensiero che occupa i suoi giorni e le sue notti? Si legga almeno il madrigale 258/L79:

Quantunche sie che la beltà divina
qui manifesti il tuo bel volto umano,
donna, il piacer lontano
m'è corto sì, che del tuo non mi parto,
c' a l'alma pellegrina
gli è duro ogni altro sentiero erto o arto.
Ond' il tempo comparto:
per gli occhi il giorno e per la notte il core,
senza intervallo alcun c' al cielo aspiri.
Sì 'l destinato parto
mi ferm' al tuo splendore,
c' alzar non lassa i mie ardenti desiri,
s' altro non è che tiri
la mente al ciel per grazia o per mercede:
tardi ama il cor quel che l'occhio non vede.

E altrove, sempre con estrema chiarezza, ribadisce che di per sé non basta essere vecchi per liberarsi dall'usato ardore", per poco che ne resti alla memoria: "non giova, senza grazia, l'esser vecchio" (263/L86). Ma allora, continua Michelangelo con uno dei suoi caratteristici movimenti, sarebbe opportuno che al dono della grazia seguisse immediata la morte, perché tale condizione non riuscirebbe a durare a lungo: "subito allor sarie da girne al cielo, / ché con più tempo il buon voler men dura" (296/R15, vv. 13-14). E si legga pure il sonetto precedente, 295/R14, amara denuncia dello 'stato del mondo', che nelle terzine ribadisce con più forte pessimismo che senza un pronto, diretto e salvifico intervento divino ogni speranza viene meno, e la morte coglie l'anima nella condizione nella quale è sempre stata ed è:

Deh, quando fie, Signor, quel che s'aspetta
per chi ti crede? c'ogni troppo indugio
tronca la speme e l'alma fa mortale.

Che val che tanto lume altrui prometta,
s'anzi vien morte, e senza alcun refugio
ferma per sempre in che stato altri assale?

C'è ancora molto che si vorrebbe leggere e citare a proposito di questa condizione senile che molte liriche di Michelangelo descrivono con lucidità e, insieme, con straordinario *pathos* poetico³⁷. Ma si può già dire che almeno la 'linea del fuoco' sin qui seguita è giunta alle sue ultime fiamme, e che questo nostro discorso forse troppo lungo deve ormai muovere ad alcune conclusioni, anche perché questa tarda ed estremamente suggestiva fase della sua poesia richiederebbe di per sé un lungo particolareggiato discorso. Limitiamoci dunque a raccogliere poche cose. S'è visto come la vita coincida con un amore che puntualmente, nel momento in cui agisce, ci libera dal tempo e dalla morte: "el tempo e morte fura", e che lascia sopravvivere come "persona morta" chi non ne prova l'ardore (38/F19). E

ancora, con un amore che ha bisogno di tradursi in un percorso di ricerca dell'archetipo del sé al quale aspira l'io concreto e limitato, purificandosi nel fuoco della passione trasformatrice o, ch'è lo stesso, nell'esperienza dell'io che trascende se stesso nel momento in cui si specchia nell'*altro* divino. Quale più "giusta cagion" (259/L80) d'amare che questa? Ma se il divino si manifesta nella Bellezza, come pentirsi? e di che? La condizione umana è segnata dalla colpa, né Michelangelo può certo negarlo, ma per parte sua non concepisce la colpa se non in modo oscuro, "confuso", quasi un incomprensibile tormento³⁸: solo Iddio davvero la conosce, non l'uomo, e anche ciò definisce la distanza che li separa. Non posso non citare almeno due tarde quartine, 280/F58:

L'alma inquieta e confusa in sé non truova
 altra cagion c'alcun grave peccato
 mal conosciuto; onde non è celato
 all'immensa pietà c'a' miser giova.
 I' parlo a te, Signor, c'ogni mie pruova
 fuor del tuo sangue non fa l'uom beato:
 miserere di me, da ch'io son nato
 a la tuo legge; e non fie cosa nuova,

al quale ben s'accompagna l'inizio dell'altrettanto tardo frammento 291/ F65:

Penso e ben so c'alcuna colpa preme
 occulta a me, lo spirto in gran martire
 [...]

Michelangelo non può rinnegare le sue fiamme amorose né la sua arte: non riesce, insomma, a rinnegare se stesso e a sentirsi in colpa. Qui, par di capire, sta la radice tutta sua delle ripetute affermazioni, anche nei due componimenti appena citati, che lo manifestano vicino alle posizioni degli 'spirituali'

raccolti attorno a Vittoria Colonna. Nel senso che questa totale, intima adesione al proprio destino sta alla base di una concezione d'amore che essenzialmente riposa sulla infinita distanza che divide l'amante dall'amato³⁹, e all'amante chiede altrettanta infinita dedizione. Sì che è naturale in lui il passaggio, anche nei modi di esprimerlo, dall'amore per un 'corpo di bellezza' che lo signoreggia all'amore per Cristo in cui quella distanza si sublima, e si fa ipotesi assoluta di una salvezza totalmente altra che accogla tutt'intero quel destino. Ecco dunque il bel sonetto 274/R7, che raccoglie insieme il motivo dell'inesausto fuoco d'amore per la "mortal bellezza" e dell'immortale fuoco in cui potrà sublimarsi solo per un gratuito, incondizionato dono celeste, sì che "io nel tuo sarò, com'ero, in foco":

Deh fammiti vedere in ogni loco!
 Se da mortal bellezza arder mi sento,
 apresso al tuo mi sarà foco ispento,
 e io nel tuo sarò, com'ero, in foco.
 Signor mie caro, i' te sol chiamo e 'nvoco
 contr'a l'inutil mio cieco tormento:
 tu sol puo' rinnovarmi fuora e drento
 le voglie e 'l senno e 'l valore lento e poco.
 Tu desti al tempo, Amor, quest'alma diva,
 e 'n questa spoglia ancor fragil e stanca
 l'incarcerasti, e con fiero destino.
 Che poss'io altro che così non viva?
 ogni ben senza te, Signor, mi manca;
 il cangiar sorte è sol poter divino.

Ed è precisamente il 'sacrificio di Cristo', il suo sangue, che solo può garantire il miracolo della transustanziazione del fuoco umano nel divino che espelle da sé l'inferno di ghiaccio della morte. Le serie delle invocazioni è impressionante per forza e coerenza, dalle appena sopra citate quartine di 280/F58, a 289/R10, vv. 12-14:

Po' che non fusti del tuo sangue avaro,
che sarà di tal don la tua clemenza,
se 'l ciel non s'apre a noi con altra chiave?

ove il modo michelangiotesco, duro e diretto, della domanda: 'a che servirà il dono del tuo sangue se ad esso non s'annoda il dono della fede?' (vv. 5-7: "quella catena / che seco annoda ogni celeste dono: / la fede, dico") ricorda l'altra, in 259/L80: "s'ogni nostro affetto al ciel dispiace, / a che fin fatto arebbe il mondo Iddio?"⁴⁰, e ancor più quella che è nelle terzine di 295/R14, poco sopra citate, ove si chiede al Signore di non indugiare troppo a concedere quello che promette, ché l'anima per sé è ferma a quanto è sempre stata ("Deh, quando fie, Signor, quel che s'aspetta / per chi ti crede? ..."). E in 290/R11, vv. 9-14:

Non mirin co' iustizia i tuo sant'occhi
il mie passato, e 'l gastigato orecchio;
non tenda a quello il tuo braccio severo.
Tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi,
e più abondi, quant'i' son più vecchio,
di pronta aita e di perdono intero,

nel quale è essenziale notare che Michelangelo a Iddio non chiede giustizia, tutt'altro, perché egli come ogni altro è irrimediabilmente colpevole e non merita nulla, ma invoca la salvezza come dono gratuito e assoluto che solo il sangue di Cristo ci offre. In 294/R13, vv. 12-14 (ancora la terzina finale, dunque):

Ma pur par nel tuo sangue si comprenda,
se per noi par non ebbe il tuo martire,
senza misura sien tuo cari doni;

in 298/R16, vv. 3-4:

... onde le chiuse porte
del ciel, di terra a l'uom col sangue apristi,

e nel frammento 302/F69, vv. 5-7 (ove il testo si interrompe):

Signor mie caro, tu sol che vesti e spogli,
e col tuo sangue l'alme purghi e sani
da l'infinite colpe e moti umani.

Davanti a versi come questi, e ai tanti altri che appartengono all'ultima parte della vita di Michelangelo che si vorrebbero citare, e di là da considerazioni più specifiche sull'eterodossia di Michelangelo che in questa sede non m'azzardo ad affrontare⁴¹, non credo che possa sfuggire la pregnanza di espressioni quali "perdono intero", "senza misura", "infinite colpe", che tornano ogni volta a sottolineare l'indivisibile totalità di un'esperienza di vita che si offre tutta intera all'"altro foco" che la trascende. Non penso, per questo che si debbano sovvertire le ormai tradizionali categorie entro le quali si sono interpretate le *Rime*, specie nella loro sezione finale, ma che si possano integrare, sì che ne riesca almeno attenuato il canonico discorso sulla componente platonica e religiosa che "si colora drammaticamente della lotta con la sua sensualità e con il sentimento del peccato, sì che la stessa prospettiva verso il divino e l'eterno non giunge mai alla sicurezza del possesso e del porto raggiunto"⁴². Le cose hanno colori un poco diversi, e anche se quello può apparire il tono dominante del ristretto ultimo gruppo di rime, è più produttiva una chiave di lettura in termini di intensità ed energia del pensiero, che sfiora addirittura contenuti teologici, considerando con molta serietà il Michelangelo 'spirituale' ch'è rimasto intimamente fedele al 'circolo di Viterbo' anche dopo la morte di Vittoria Colonna⁴³. In quei termini, insomma, una lotta più o meno drammatica contro la propria sensualità, per quanto si possa qua e là citare qualcosa, non è poi così evidente (piuttosto,

ha ragione Thomas Mann, con quel che ne può seguire), e ancor più difficile è trovare il senso di un peccato personale non attribuibile alla natura stessa della condizione umana, e dunque un circostanziato senso di colpa che resta, pur esso, alquanto incerto. È dunque difficile, se non impossibile, individuare una drammatica linea di frattura all'interno di un'esperienza di vita che per contro si vuole fedele al proprio destino, e per questo è aliena dallo scatenare distruttivi conflitti interiori. Sarà forse banale osservarlo, ma Michelangelo non segue il modello di Petrarca, che al suo amore per Laura e al suo "vaneggiare" contrappone l'indefinito *altro lavoro* che sarebbe stato alla sua portata e che n'è invece riuscito sacrificato, con danno suo e della sua anima. Per contro, il vitale mito michelangiotesco sta nel fare una cosa unica del fuoco per la *bell'arte* e di quello per Tommaso Cavalieri: uno è la ragione dell'altro perché nell'uno e nell'altro splende senza mezzo l'impronta del divino, e lui, Michelangelo, ha avuto l'eccezionale dono di essere 'proporzionato' a tanto. Certo, è vero che infine tutto questo urta nell'ostacolo invalicabile della vecchiaia e della morte, ma vi urta, come s'è detto, tutt'intero, con un fortissimo senso di sé, come contro un nemico esterno⁴⁴. Se l'ardore degli affetti è rivendicato come inestinguibile anche di fronte all'ipotesi della grazia divina, e se in ogni caso trascenderà se stesso nell'amore divino, è semmai significativo di una lucidità di pensiero che meriterebbe maggiore attenzione il fatto che per pochi ma intensi accenni sia piuttosto l'arte a essere messa in discussione: o meglio, ne sia decretato il venir meno. Così è nel famoso sonetto 285/R8, "Giunto è già 'l corso della vita mia", ove ai toni generali dello smarrimento s'accompagna la puntuale presa di distanza dal suo lavoro d'artista, dal "pinger" e dallo "scolpir" che non acquetano più l'anima ormai tesa verso l'abbraccio con la divinità, e la condanna dell'"affettuosa" ma erronea "fantasia" che aveva fatto dell'arte il suo idolo e il suo tiranno⁴⁵. E quale sia la

ragione di questo finale rigetto è detto in modo spoglio e pur mirabile in 283/F61, vv. 5-6:

l'arte e la morte non va bene insieme:
che convien più che di me dunche sperì?

Cosa veramente significano questi versi? Immediatamente, direi che vadano letti con la maggior semplicità possibile, per quello che letteralmente significano: l'arte e la morte si escludono a vicenda e il poeta non ha più nulla di sé in cui sperare, ora che la morte gli si avvicina. Sarà dunque pur vero, come molte volte ha ripetuto, che l'arte perpetuando la bellezza vince la natura e la morte, ma è altrettanto vero che la morte si prenderà in ogni caso l'artista separandolo da quell'arte che per tutta la vita ha coltivato sino a identificarsi in essa. Il destino dell'arte, quale che sia, alla fine si divarica dal suo perché, morendo, è proprio lui, Michelangelo, che con l'arte "non va bene insieme". Il suo, quindi, è un commiato, fondato sulla consapevolezza che quel filo di continuità con il divino rappresentato dall'arte si è spezzato, e la patetica ipotesi contraria che solo per un momento s'affaccia non fa che confermarlo. Mi riferisco alle due terzine 284/F62, scritte con altri versi su un foglio che contiene una lettera a Bartolomeo Stella dell'ottobre 1552 (non tardissime dunque):

S'a tuo nome ho concetto alcuno immago,
non è senza del par seco la morte,
onde l'arte e l'ingegno si dilegua.
Ma se, quel c'alcun crede, i' pur m'apago
che si ritorni a viver, a tal sorte
ti servirò, s'avien che l'arte segua.

Il senso corre chiaro, ma l'interpretazione non lo è altrettanto. Guasti intende che siano rivolte a una donna; altri, tra cui Residori, non si pronunciano, e infine Masi le crede rivolte

a Dio (e quindi stampa “Tuo nome ... Ti servirò”), e suppone “che si tratti di una riflessione in chiave spirituale sull’arte sacra” che si chiude con “una toccante promessa: se l’anima porterà con sé anche l’abilità artistica, Michelangelo la metterà a disposizione del Signore; opererà, insomma, direttamente per la committenza divina, realizzando ciò che ora gli è precluso”. Curiosamente, non trovo che i commentatori abbiano sin qui rilevato quanto Michelangelo scriveva, nell’aprile 1546, al re di Francia Francesco I che l’aveva richiesto di alcune cose sue: di non avere tempo per i troppi impegni presi con il papa, e di essere vecchio. Promette tuttavia di soddisfarlo appena possibile, e “se la morte interrompe questo mio desiderio, e che si possa sculpire o dipingere nell’altra vita, non mancherò di là, dove più non si invecchia”⁴⁶. Se Masi avesse ragione, occorre pensare che quella che era stata una sorta di irraguardosa *boutade* si sia trasformata nella tarda ripresa in una riflessione più profonda, costretta a prendere atto che davanti all’ossessivo pensiero della morte “l’arte e l’ingegno si dilegua”. Senza avere proposte alternative, mi pare tuttavia difficile sia così: può Michelangelo essersi rivolto a Dio dicendo che ogni volta che in suo nome gli fosse riuscito di concepire un’immagine il pensiero della morte gli ha distrutto l’arte e l’ingegno? e soprattutto, può aver manifestato dinanzi a Dio al quale direttamente si rivolge, una così dubbia, ipotetica fede, basata sulla piatta adesione a “quel c’algun crede”? L’unica certezza è che quella *boutade* si sia infine prestata a dare corpo a un sentimento impossibile, a una sotterranea vena di rimpianto che conferma *e contrario* la verità di un definitivo addio. Resiste l’altro filo, invece, che col primo s’era intrecciato in maniera apparentemente indissolubile, quello del *foco* amoroso che ancora sopravvive nel carbone acceso che Michelangelo si ostina a essere, perché solo in quel *chiuso foco* continua a palpitarne l’intermittente speranza dell’*altro foco* che l’attende. Quasi che il fuoco che ancora lo brucia racchiuda la

segreta certezza di quello che tornerà a bruciarlo: “io nel tuo sarò, com’ero, in foco”. Per questo vuole morire da vivo, non da morto.

NOTE

¹ Mann 1958: 820. Il saggio, molto bello, è ristampato come *Postfazione* all’edizione a cura di Matteo Residori: Michelangelo 1998: 489-99. Questa edizione, commentata in modo eccellente, per il testo si basa su quella criticamente approntata da Enzo Noè Girardi: Michelangelo 1960, con alcune varianti di tipo grafico per lo più suggerite da Contini (Contini 2007: 667-77). Ora, si veda la nuova ed. critica a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi: Michelangelo 2016, che scompone l’insieme delle *Rime* in cinque sezioni: *Silloge*, nn. 1-89 [=S]; *Rime liriche e amorose*, nn. 1-93 [=L]; *Rime comiche, d’occasione e di corrispondenza*, nn. 1-14 [=C]; *Rime spirituali e religiose*, nn. 1-14 [=R]; *Epitaffi per Cecchino Bracci*, nn. 1-50 [=E]; *Frammenti e abbozzi*, nn. 1-90 [=Fr]. La *Silloge* consiste in una serie di ottantanove componimenti che costituiscono un *corpus* organizzato in vista di un vero e proprio canzoniere rimasto incompiuto, per il quale Michelangelo ebbe l’aiuto di Luigi Del Riccio e Donato Giannotti: con il titolo di *Canzoniere* tale *Silloge* è stata pubblicata e annotata anche a cura di Maria Chiara Tarsi: Michelangelo 2015. Tra le edizioni storiche ho tenuto particolarmente presente la splendida edizione di Cesare Guasti: Michelangelo 1863. In quanto segue, ove i rimandi siano fatti solo attraverso il nome dello studioso, s’intenda che siano *ad locum*, nei rispettivi commenti. In questi tempi di Biblioteche e Università chiuse, infine, ringrazio con affetto gli amici Maiko Favaro, Luca Fiorentini, Carlotta Mazzoncini e Antonio Corsaro, che mi hanno generosamente fornito un materiale bibliografico maggiore di quello che sono riuscito effettivamente a usare.

² Ficino 1987: 76. Come già altri, preferisco citare dal volgarizzamento dello stesso Ficino, più facilmente letto da Michelangelo piuttosto che il testo latino (cfr. Ficini 2002: 85-87): “In animalibus autem salubris humorum complexio iocundam lineamentorum et colorum spetiem procreat. Virtus etiam animi decorem quemdam pre se ferre videtur in verbis, gestibus, operibus honestissimum. Celos quoque sublimis eorum substantia clarissimo lumine circumfundit. In his omnibus interna perfectio producit externam. Illam bonitatem, hanc pulchritudinem possumus appellare. Quocirca bonitatis florem quemdam esse pulchritudinem volumus, cuius floris illecebris quasi esca

quadam latens interius bonitas allicit intuentes. Quoniam vero nostre mentis cognitio a sensibus ducit originem, bonitatem ipsam rerum penetralibus insitam nec intelligeremus umquam neque appeteremus, nisi ad eam spetie exterioris inditiis manifestis proveheremur. Qua in re mirabilis admodum forme huius comitisque ipsius amoris apparet utilitas”.

³ Barsella 2003: 216-17: “Spesso, in parallelo alla lettura dell’opera figurativa e architettonica, e subordinatamente a questa, si è interpretata la poesia di Michelangelo all’interno di una concezione dell’arte platonicamente intesa come continua tensione verso la bellezza, e attraverso la bellezza, al divino. Secondo questa interpretazione, come la scultura [...] anche le *Rime* rifletterebero il perenne tentativo dell’anima di liberarsi dalla sua scorza materiale per ricongiungersi all’unità divina. Questa interpretazione non sembra però spiegare l’attenzione maestosa di Michelangelo al dato dell’arte come tecnica, il suo amore per la materia, la confessata legittimità per le cose di natura”, ecc. E ancora, 218: “Gli elementi di terrestrità e le venature realistiche dell’opera michelangiotesca affiorano nelle *Rime* e sembrano stare stretti nelle evanescenti forme estetiche del platonismo medico. Suggestiscono piuttosto una personale ed originale elaborazione di temi che attingono a fonti disparate, non solo di ispirazione neoplatonica e aristotelica, ovvero filosofica, ma anche religiosa, riflettendo tensioni e motivi di rinnovamento che percorsero l’Italia dalla corte del Magnifico alla Controriforma attraverso l’utopia savonaroliana”. Queste ultime indicazioni offrono ampia materia di discussione, ma la studiosa si ferma poi all’elemento tecnico-artistico e materiale della concezione michelangiotesca, mentre per questa avvertenza di carattere generale opportunamente rimanda ad alcune importanti pagine di Eugenio Garin intese a contrastare, nei riguardi di Michelangelo, l’appiattimento su una “raffigurazione di maniera di un neoplatonismo fiorentino compatto” (Garin 1965: p. 533). Aggiungo anche che in forza del suo approccio, la Barsella è portata a rivalutare, credo giustamente, le talvolta bistrattate indicazioni di Contini il quale, libero dal pregiudizio platonico, coglie nel momento bernesco o comico-realistico un aspetto strutturale dell’originale poetica di Michelangelo (Barsella 2003: 222-23, con rinvio a Contini 1974).

⁴ Al proposito, non posso fare a meno di ricordare il famoso saggio di Sigmund Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, del 1914 (Freud 1989: 293-328, e ristampe), anche se non è dedicato a una analisi psicanalitica di Michelangelo, ma ai significati ed effetti della statua in sé considerata. Quanto all’interesse di Freud per la figura di Mosè, cfr. Freud 1979: 331-453.

⁵ Si tratta di un sonetto sul quale si sono fermati gli studiosi, in disaccordo con l’interpretazione data da Girardi, secondo il quale *al desir* dipende da *freno*, mentre *al vischio*, *a’ lacci* dipendono da *zoppa* (la ribadisce con

ragionevoli ma non sufficienti elementi in Girardi 1974: 117-118). Oltre ai commenti di Residori e Masi, cfr. in particolare già Contini 2007: 674, mentre per l'interpretazione cfr. soprattutto Cambon 1991: 33-44. Si tratta di pagine ricche e fini, alle quali rimando, fondate su una lettura diversa dalla mia ch'è, credo, più semplice e lineare.

⁶ Oltre che al commento *ad loc.*, cfr. anche Masi 2009c: 106 nota 90. Devo l'interpretazione della "vaghezza" a Maiko Favaro, che ringrazio della cortesia e della competenza con la quale ha letto il mio dattiloscritto.

⁷ Mi attengo convintamente all'interpretazione ormai invalsa del verso. Ma merita in ogni caso di essere ricordata la diversa di Guasti, che parafrasava: l'arte bella "può vincer la stessa natura, quando l'artista sprema sé in ogni loco (cioè, "s'affatichi intorno all'arte, con quanto ha di naturale potenza") (Michelangelo 1863: 176). Un'osservazione a margine. Guasti come sempre riproduce anche la versione rimaneggiata dal nipote Michelangelo per la famigerata *princeps* del 1623 (Firenze, appresso i Giunti): ebbene, il nipote ha riscritto completamente le terzine per enfatizzare la loro radicale opposizione a quanto le quartine dicono: "Ma non potea, se non somma bellezza / accender me, che da lei sola tolgo / a far mie opre eterne lo splendore. / Vidi umil nel tuo volto ogni mia altezza: / rara ti scelsi, e me tolsi dal volgo: / e fia con l'opre eterno anco il mio amore" (cfr. Girardi 1974: 82-83). Va infine ricordato che Varchi, nella sua famosa lezione sul sonetto 151/R57, *Non ha l'ottimo artista*, cita il v. 9 secondo la variante: "a l'arte di beltà che meco venne", e ciò, come nota Girardi in Michelangelo 1960: 281, può far pensare a una diversa versione delle terzine, se non dell'intero sonetto (la lezione di Varchi è nell'ed. di Firenze, Giunti, 1549, che porta la citazione a p. 46, donde cita Girardi; è riprodotta in Michelangelo 1863: CVIII).

⁸ Vedo che inclina a intendere che *chi arde e fura* sia la *bell'arte* medesima Cambon 1991: 37-38, che pensa appunto "all'arte personificata come un'entità femminile nei versi precedenti [...] anche l'arte richiede al poeta tanta energia da portarlo ad un completo sfinimento. L'arte, soprattutto, è per lui legata intimamente alla bellezza da cui dipende per ispirazione e modello, e può quindi suscitare un'attrazione erotica, altrimenti rivolta più direttamente all'ispiratore in carne ed ossa. Infatti il personaggio dell'artista-amante si dichiara qui *né sordo né cieco alla bell'arte*, e implicitamente alla bellezza stessa di cui l'arte si nutre e grazie alla quale rinasce e si immortala".

⁹ A proposito della "carne di stoppa", cfr. nelle ottave rusticane e 'nenciali' 20/C4, *Tu ha' 'l viso*, 19: "m'accendo tutto come stoppa" (e 64/L25, *Se 'l foco il sasso rompe*, 4: che farà il fuoco ardente "d'un nimico covon secco di paglia"). Mentre il "secco legno" del v. 2 gode di una serie di corrispondenze a diversi livelli di stile, a cominciare dal componimento che nell'edizione Girardi precede, 96/F43, *Si come secco legno* (ma ancora, per es., 171/S75, *Nella*

memoria, 9, o 176/S43, *Mestier non era*, 9). Ma per ciò, cfr. avanti.

¹⁰ Friedrich 1975: 78-79, ove il sonetto è riprodotto e commentato, e p. 64. Di là dalla divergenza sul punto, va ripetuto che sulle *Rime* di Michelangelo le pagine di Friedrich restano tra le più importanti, anche storicamente.

¹¹ Commentando questi versi Sarah Prodan mette l'accento sulla loro fortissima carica erotica, quasi una sublimazione mistica dell'orgasmo: "The poet's ascent to God in the final verse of this tercet is euphemistically suggestive of a disorienting sensual experience. The description of the soul as 'clothed' (vestita) in 'flesh' (carne) alludes to the lover's concupiscence as much as to the incarnation of the beloved's soul in a body. This characteristically Michelangelesque ambivalence is typical of ascent poems in the *Rime* where mystical yearning comingles with carnal desire. It is an opposition characteristic of his close contemporary drawings as well", e continua in nota: "Michelangelo's drawings from the 1530s consistently juxtapose sacred and profane love in such a way as to make the tension between the two palpable", rimandando, oltre che ad alcuni disegni di Michelangelo, a una specifica bibliografia sull'*imagery* e sull'ispirazione omoerotica nel Rinascimento (Prodan 2014: 54-55, e 182-83 note 21 e 22, pp. 182-83, ma cfr. già 6-7, e l'ulteriore bibliografia sul punto, 163 nota 23. Sull'importante volume della Prodan cfr. Schiavone 2020: 185-91). Per la variante del primo verso: *La casa mie d'amor*, che secondo Contini rimarrebbe indispensabile per intendere il sonetto, cfr. ora le osservazioni della Campeggiani 2012: 127-30.

¹² Per questa immagine cfr. anche i due madrigali 81/S10, e 131/S29: del primo esistono più versioni, con varianti anche notevoli: cfr. L33, 34 e 35, e F39 e 40; per il secondo, cfr. F45.

¹³ Ha insistito su questo motivo, e sull'altrettanto platonico mito dell'androgino (ma pure sulle possibili tracce di una 'metafisica della luce' di stampo dionisiaco) Ariani 2014: 97-120, con qualche polemica contro una tradizione critica che immergeva Michelangelo in una dimensione 'platonica' alquanto generica e di maniera: a questo saggio e alla bibliografia che offre rimando per un aspetto così importante della poesia e della cultura di Michelangelo che in questa sede non posso affrontare nella sua complessità e ricchezza. Ma cfr. Gorni 1995: 375-85: cfr. anche la sua *Nota introduttiva* all'antologia di rime di Michelangelo compresa nel vol. *Poeti del Cinquecento* 2001, ove, 576, dà questo giudizio riassuntivo che mi piace riferire (ma al proposito cfr. pure le conclusioni di Ariani 2014: 119-120): Michelangelo "per la verità, nella filosofia dell'amore, si tiene sul terreno dei *loci communes*, pur fortemente sentiti, del platonismo fiorentino, suo primo cibo intellettuale nella Firenze laurenziana. Quel ch'è di nuovo non consiste eventualmente nei concetti, bensì nelle inconsuete, spesso paradossali applicazioni: l'idea non risplende mai luminosa, ma si complica di ombre e di efferati sofismi: un assillo

d'osservazione del reale, e quasi fissità ragionativa su certi dati sperimentali, interni o esterni, che determinano un sofferto manierismo della speculazione". In ogni caso, anche se giudicato con qualche ragione 'elementare' da Ariani, si veda il primo capitolo, *Bellezza, intelletto e arte*, in Clements 1964: 35-105. E, in una bibliografia enorme, per il retroterra culturale e artistico si vedano almeno i classici studi di Chastel 1996 e 1964 (in particolare 285 ss.), e Panofsky 236-319.

¹⁴ Cfr. ancora il 'carcere terreno' in 106/L49-50, v.2; 197/E19, v. 4; 264/L87, v. 5; 274/R7, vv. 10-11. Tale concezione è corrente nei latini: cfr. in particolare Cicerone, *De nat. deorum* II, 16, 40-42; *Tusc.* I 18, 42 ss., e soprattutto *Somnium Scipionis* (*De rep.* VI), con il *Commento* di Macrobio, I 14, 1 ss., ove questa concezione è esposta ricorrendo ai famosi versi di Virgilio, *Aen.* VI 730 ss.: "Igneus est illi vigor et caelestis origo / seminibus, quantum non noxia corpora tardant / terrenisque hebetant artus", ecc., ai quali si rifà anche Petrarca citandoli nel *Secretum* (Petrarca 1993: 136), e in *Fam.* XV 4, 13, e però ricordando che il pensiero cristiano, poiché prevede la creazione dell'anima insieme al corpo, la condanna (cfr. per esempio AGOSTINO, *De civ. Dei* XIV 3). Al proposito, resta fondamentale lo studio di Courcelle 1965: 406-43: cfr. ora Courcelle 2001: 271-344. Ha considerato la presenza del motivo nella nostra tradizione lirica Marcozzi 2011: 13-41, con finali precisazioni su Michelangelo, che mi hanno aiutato per quanto dirò appena avanti.

¹⁵ Questo intenso motivo, che secondo "il mito simposiale e ficiniano del farsi di due uno sembra assorbire anche l'immaginario androgino nella disgiunta ricerca di un ricongiungimento (il fedriano 'furore' come 'desiderio della celeste bellezza') di metà maschili-maschili o maschili-femminili che non sembra distinguere più Amato da Amata", è il *fil rouge* di questa poesia secondo Ariani 2014: 109 ss., al quale rimando per la ricchezza della trattazione (e per l'opportuna "memorabile" citazione di Petrarca, *Tr. Cup.* III 161-162: "e so in qual guisa / l'amante ne l'amato si trasformi", donde Michelangelo, 193/E15, v. 12: "se l'un nell'altro amante si trasforma"). Cfr. il bel sonetto, 94/L41, *D'altrui pietoso*, e per un'applicazione di ciò all'amore senile, cfr. 198/E20 (Ficino 1987: 41; Ficin 2002: 45 e 227). Del sonetto Carlotta Mazzoncini e Luca Fiorentini hanno fornito una bella lettura in un privato opuscolo per nozze che mi hanno fatto avere: anche per questo torno a ringraziarli.

¹⁶ Nifo 2003: 31-33: cfr. il 'percorso di lettura' della curatrice, Laurence Boulègue, cliii-cliv. Molto utile per mettere a fuoco il contrasto Ficino-Nifo, oltre alle sue introduzioni, mi è stata ancora la Boulègue 2007 (245: "Nifo confère une dignité au plaisir charnel grâce à l'idée de beauté"; 253: "la plus intense volupté, comme la contemplation qui mène à la béatitude, révèle l'exception et la dignité humaine"). Per una densa, efficace esposizione del

pensiero di Nifo nel *De pulchro* e nel *De amore*, e per l'aggiornata bibliografia, rimando a Cherchi 2018. Devo aggiungere che la citazione fatta sopra non implica alcuna ipotesi circa l'eventuale rapporto Michelangelo-Nifo: semmai, indica una possibile e forse promettente via, che indirettamente i due saggi appena citati invogliano a percorrere.

¹⁷ Intendo così quel "c'altrui non si prometta", con *altrui* soggetto, che ripiglia l'esempio fatto poco sopra del saggio che non vuole ciò che non può. Non trovo infatti che abbia senso la parafrasi: 'senza prima aveglielo fatto sperare', che è in Residori, Tarsi, Masi, mentre la Mastrocola propone: 'quando altri non se lo aspetti' (Michelangelo 1992).

¹⁸ Si sofferma su questi versi e su questi concetti, rimandando anche ad altri componimenti (per esempio 113/S2 e 252/S71-72) Mussio 1997: 351 ss., che illustra bene la catena Agostino-Petrarca-Michelangelo. Sul punto, tuttavia, del micidiale eccesso di grazia lamentato dal poeta, non credo che "This resistance to grace is clearly linked to Michelangelo's vision of the force of habit and his doubt and fear in the purifying process of conversion".

¹⁹ Per il gioco su *troppo* e *poco*, cfr. 134/S35, v. 15: "ché 'l poco è troppo a chi ben serve e stenta". Nel madrigale 252/S71-72 Michelangelo, tornando su questo medesimo concetto, ricorre all'esempio topico della capacità visiva dell'occhio annichilita dalla troppa luce.

²⁰ La citazione, dal bel saggio di Scarpati 2003: 603.

²¹ In ciò parrebbe decisivo il ruolo di Vittoria Colonna, alla quale il primo dei due sonetti (ma forse anche il secondo) è indirizzato, come testimonia una lettera di Michelangelo a lei, risalente al 1541. Vedi per ciò quanto scrive Residori, nel 'cappello' a 159/S82, che riporta la lettera di Michelangelo alla Colonna, relativa a un circostanziato scambio di doni, e aggiunge che "il sonetto non menziona affatto queste circostanze particolari, ma opera una loro trascrizione [...] in termini propriamente teologici, equiparando la donatrice alla divinità e il soggetto a un semplice mortale. Il risultato è che il testo contiene una riflessione sui rapporti tra 'grazia' e 'opere' (vv. 10-11) che non è lontana da quella sviluppata negli ambienti religiosi riformisti frequentati dalla Colonna e in seguito, per suo influsso, dallo stesso M. [...] del resto, la convinzione dell'assoluta gratuità della Grazie e la sfiducia nell'utilità dell'azione umana entrano precocemente nella riflessione religiosa di M.", rinviando, per quest'ultima osservazione, al frammento di sonetto 32/F14, dell'ottobre 1525 (che però mi pare non sostenga questo specifico discorso, esprimendo semmai, in termini prettamente agostiniani e petrarcheschi, una forte denuncia della propria incapacità di liberarsi dalla servitù del peccato). A questi due sonetti, messi in stretta relazione con quello di Vittoria Colonna, "Suol nascer dubbio" (S2, 12: cfr. Colonna 1982: 183), ha dedicato speciale attenzione Copello 2017: 277-79, sfiorando appena il tema

dell'eterodossia 'riformata' e approfondendo invece il dibattito relativo alla superiorità etica del dare oppure del ricevere, che nella circostanza vede protagonista soprattutto la Colonna, in ogni caso responsabile, in quel sonetto, dello slittamento del tema dall'umano al divino. Ma già analizzava bene il primo dei due sonetti, sia in rapporto ad alcune varianti testuali che al modello petrarchesco Vecce 1992: 109-11: solo non direi che "l'assunzione del tema religioso [...] del rapporto salvifico e impareggiabile fra Dio e creatura viene utilizzato in funzione della 'divina' Vittoria" (110), sembrandomi che sia piuttosto avvenuto il passaggio contrario, dall'omaggio alla nobildonna al suo approdo teologico. Avendo toccato dei rapporti Michelangelo-Colonna, non si può tacere, entro un'ampia bibliografia, della fitta messa a punto di Fedi 1989: 193-213.

²² Non è così in altre due occorrenze: la prima, 74/F34, vv. 5-6, ove le "ore tranquille" concesse da Amore sono quelle stesse bloccate nell'istantanea felicità del rapporto amoroso del precedente sonetto 72/L26, vv. 9-11; la seconda, 118/S41, vv. 5-7, ove la "più tranquilla corte" è quella celeste (né tanto meno di Nifo che una volta per tutte la accantona in nome dei legittimi piaceri del corpo: per ciò, cfr. in particolare Cherchi 2018).

²³ Su questo madrigale è interessante quanto scrive Adler 2015: 11-12, circa il suo carattere di 'transizione' da un euforico amore per il Cavaliere a un atteggiamento autoriflessivo che riconosce la propria incapacità nel liberarsene. Sbaglia tuttavia a concludere che quel fuoco sia riconosciuto come la sola causa della sua distruzione: il punto critico è, come s'è detto, che anche la ragione non gli dà alcuna alternativa.

²⁴ Non penso però che questa indicazione vada troppo irrigidita, e non vedo speciali difficoltà nell'ammettere escursioni e mistioni tra poli diversi: non deve stupire, per esempio, una ripresa di temi spiccatamente ficiniani in prospettiva confessionale e religiosa nel sonetto, posteriore al 1546, "Non è sempre di colpa aspra e mortale" (260/L81).

²⁵ Il saggio della Campeggiani 2012 sin dal titolo: *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere 'per via di porre'* con quel *per via di porre* contrapposto all'arte del *levare* propria di Micheangelo scultore definisce precisamente la variante come incremento di senso rispetto a un testo dato. Mette bene in luce la novità dell'approccio della Campeggiani la recensione che del suo volume ha fatto Residori 2014.

²⁶ Solo in un caso è nominata la *salamandra*, in 122/S13, che però parla in prima persona nella quartina 73/L27, come ha giustamente sostenuto la Campeggiani 2012: 221-22, correggendo Girardi e Residori che pensavano all'anima.

²⁷ Per l'origine tecnico-scientifica dell'immagine di Dante, a suo tempo chiarita da Francesco Maggini (il fuoco suscitato dai raggi solari fatti passare

attraverso una lente costituita da acqua limpida tra vetri), cfr. l'ampia nota di Claudio Giunta, in Dante 2011: 400).

²⁸ Cfr. 5/C1 vv. 1-2: "I' ho già fatto un gozzo in questo stento, / come fa l'acqua a' gatti in Lombardia", ove *gatti*, come avverte Contini 1960: 669, e i commentatori ripetono, vale nel lessico burlesco 'contadini', e 68/F30 v. 42: anticamente "si trasser fame e sete d'acqua e ghiande". Si tratta delle cosiddette 'ottave dei giganti', sulle quali cfr. ora Mazzoncini 2015.

²⁹ Per questi versi Residori ricorda opportunamente *Psalms*. 66, 12: "transivimus per ignem et aquam, et eduxisti nos in refrigerium", mentre Vecce, che giudica "stupenda" questa allocuzione, rimanda ai processi di purificazione ai quali Beatrice sovrintende nei canti finali del *Purgatorio* (Vecce 1992: 121). Cfr. le osservazioni sul motivo del passaggio *foco-acqua*, Fedi 1992: 61 ss. (saggio importante sia per la messa a punto dei rapporti con Vittoria Colonna che per la caratterizzazione del mancato 'canzoniere' del 1546: ma cfr. già Fedi 1989).

³⁰ Su questo sonetto e sulla rete dei suoi vari collegamenti cfr. la densa pagina di Schiavone 2013: 62, e ora Prodan 2014: 69, che evidenzia il fondo agostiniano che ha qui il tema della rigenerazione attraverso il fuoco.

³¹ Il madrigale si apre dichiarando, in modo che non mi pare troppo perspicuo, che il gran fuoco della bellezza è eccessivo se concentrato su una persona sola, ma diventa più facile a sopportarsi quando il suo ardore sia suddiviso tra molti. Ma vedi, con logica migliore, l'inizio del madrigale 93/S40, ove il topico *remedium amoris* che consiste nel volgere le proprie attenzioni a più oggetti viene accostato al fatto che la forza di un torrente si riduce quando si disperda per più rami (ma il cuore che "del più ardente / foco più vive" mal sopporta la cosa). Ora, a quanto ho visto, i commentatori non indicano che l'idea di partenza di una forza che si riduce quando si suddivide, sia dell'acqua che del fuoco, è ben espressa appunto da OVIDIO, *Remedia* 444-46 (ma tutto il passo è pertinente): "alterius vires subtrahit alter amor. / Grandia per multos tenuantur flumina rivos, / laesaque diducto stipite flamma perit", ed è ripresa da QUINTILIANO, V 13, 13. Torna anche in Petrarca, *Secretum* III (1992: 230, ma cfr. anche *Fam.* VIII 3, 1): "Sic Ganges, ut aiunt, a rege Persarum innumerabilibus alveis distinctus, atque ex uno metuendoque flumine in multos spernendos rivulos sectus est. Sic sparsa acies penetrabilis hosti redditur, sic diffusum lentescit incendium, denique omnis vis ut unita crescit, sic dispersa minuitur", che ha come fonte SENECA, *De ira* III 21, che attribuisce a Ciro l'iniziativa di dividere il fiume in più rami.

³² Un bell'esempio della ricerca di tali alternanze, che hanno l'aspetto di "un gioco combinatorio", come scrive Masi nel 'cappello' a S66, p. 99, è nelle tre versioni, S66, appunto, S69 e S70 del madrigale che Girardi pubblica solo in quest'ultima forma, n. 168. In breve, il poeta dichiara di vivere lacerato

in due parti, una che tende al cielo e l'altra che arde per la donna: nel finale di S66 e 70, immaginando che la donna muti atteggiamento, accetta d'essere escluso dal cielo, ripagato dalla speranza di "non più suo mezzo esser, ma tutto intero", mentre in S69, dinanzi alla ribadita durezza di lei, spera di salire intero al cielo: "E s'avvien che rinnuovi / sua crudeltà ver' me, quel mentre spero / salir non mezzo in ciel, ma tutto intero". Si veda l'analisi che di questi sonetti fa Campeggiani 2012: 167-69, all'interno del lungo, importante capitolo quinto, "Poesie doppie": il contrasto in Michelangelo, 135-86, che muove dal paragrafo che già nel titolo definisce l'ambito della ricerca, i "Testi biforcuti": con quei tre, sono considerati anche i nn.118/S6 e 41; 130/S28, e 131/S29 e F45; 253/S78, e 254/S79. In questo stesso capitolo, sulla traccia dei risultati di Antonio Forcellino, si affronta la questione della 'lettura' della statua della Vita attiva posta alla sinistra del Mosè nella tomba di Giulio II, in san Pietro in Vincoli: alla questione ho pensato molto anch'io, e spero di dirne presto qualcosa, solo anticipando qui che condivido le osservazioni della studiosa, mentre ho qualche perplessità sull'ipotesi di Maria Forcellino 2009: 192-209, che identifica la statua con la figura di Maria Maddalena.

³³ Cfr. per esempio 122/S13 con la nota introduttiva di Masi, p. 27 (ma pure quella di Tarsi, p. 50), e ancora 136/S38; 56/L20; 104/L21; 129/L27; 74/F34.

³⁴ In pochi casi il *legno* è altra cosa: in 66/R2, v. 9, è la croce di Cristo; in 70/R3, vv. 6-8, e in 209/E31, v. 3, vale per 'barca'.

³⁵ Lo riporta alla morte della Colonna anche Cambon 1991: 119-22, ov'è una bella, e diversa, analisi del sonetto alla quale rimando.

³⁶ Nifo 2011: 16. Aggiunge, 17, che il desiderio è *sempre* presente quando vi sia differenza d'età: "si enim altera fuerit aetate provector, alter autem pulcher puer, aut pulchra puella, statim cupidine irretietur provector". Qui dunque sembra denunciare l'ipocrisia delle vecchie ambigue formule alle quali dà voce Ficino, quando scrive che tra due amanti d'età diversa vi è uno scambio di bellezze: il vecchio ama nel giovane la bellezza del corpo, mentre il giovane ama nel vecchio la bellezza della mente, "e colui che solo di corpo è bello, per questa consuetudine diventa bello dello animo, e colui che di animo solo è bello, riempie gli occhi di corporale bellezza. Questo è cambio maraviglioso all'uno e all'altro, onesto, utile e giocondo. L'onestà in amendue è pari, perché equalmente è onesto lo 'mparare e lo 'nsegnare; nel più antico è giocondità maggiore, el quale ha dilectatione d'aspecto e d'intellecto; nel giovane è maggiore utilità, imperò che, quanto è più pretioso lo acquisto della bellezza intellettuale che corporale" (II 9/Ficino 1987: 44-45; Ficin 2002: 49-51).

³⁷ Per la matura e tarda poesia di Michelangelo, sulla quale ha scritto

belle pagine, Binni ha parlato di “poesia di verità”, e di là da un tale sospetto ossimoro è innegabile che il lettore senta fortissima quell'impressione (Binni 1975: 66).

³⁸ De Tolnay 1964: 5, osservava che Michelangelo durante la giovinezza e l'età matura “pare che non avesse una chiara coscienza del peccato”.

³⁹ Credo sia pertinente anche il ricordare che in tono di voluta, insistita contrapposizione, Michelangelo definisce sé stesso più volte come ‘brutto’: 121/S12, v. 15; 172/S77, v. 14; 173/S89, v. 16; 255/L77, v.9.

⁴⁰ Di questo sonetto, scrive Masi 2015: 41-42: “senza la fede è impossibile salvarsi, ma anch'essa, in lui, è insufficiente, occorre un aiuto divino che la renda più salda. Il sillogismo finale mette il Signore di fronte a un rischio: la vanità del proprio sacrificio, dell'offerta del suo sangue, se la redenzione non è completata dall'offerta di una *catena* a cui aggrapparsi [...] la salvezza è effetto della grande misericordia del pastore e del padre, non della fede (in sé carente, essa stessa oggetto e non soggetto della preghiera)”.

⁴¹ Rinuncio anche a dare qualche titolo estratto da una bibliografia come sempre enorme. Ma dai saggi via via citati (per esempio quello di Maria Forcellino 2009) la si potrà comodamente ricavare. In ogni caso, la corrispondenza dei versi da ultimo citati con i precetti impartiti dal *Beneficio di Cristo* di Benedetto da Mantova (e Marc'Antonio Flaminio) è indubitabile. Solo per esempio, cfr. cap. III: Cristo ha cancellato i nostri peccati “col suo preciosissimo sangue, lasciandosi castigare per noi in croce, nondimeno pretendiamo di volerci giustificare e impetrare la remissione de' nostri peccati con le nostre opere, quasi che i meriti, la giustizia, il sangue di Cristo a ciò far non basti, se non vi aggiungemo le nostre sozze giustizie, e macchiate di amore proprio, di interesse e di mille vanità, per le quali abbiamo più tosto da domandare a Dio perdono che premio”; cap. IV: è solo la superbia umana che “non può patire di essere giustificata *gratis* per Iesù Cristo signor nostro”, ecc. Cito da Benedetto da Mantova 1972: rispettivamente 23 e 47.

⁴² Così Binni 1975: 6, qui citato non solo per sé, ma anche in rappresentanza di una diffusa vulgata critica.

⁴³ Corsaro 2014: 431: “la produzione michelangeloesca di più chiara istanza ‘spirituale’ risulta essere quasi tutta successiva alla morte di Vittoria, e si legge [...] in un esiguo gruppo di rime che occupano la sezione finale del corpus, databili negli anni '50 e in specie intorno al 1555” (con rinvio a CORSARO 2008: 261-84). Importanti pagine su questo ‘primato del pensiero’ e sulla sua fitta dialettica concettuale sono in Friedrich 1965: 57 ss.

⁴⁴ Per l'ossessione che Michelangelo ha sempre avuto nei confronti della morte, cfr. ancora le pagine fitte di citazioni di Clements 1964: 417 ss.

⁴⁵ Cfr. Binni 1975: 73-74; Cambon 1991: 135-37. Corsaro 2014: 432-33,

riporta il sonetto con alcuni frammenti ad esso vicini, e il sonetto di risposta del Vasari, al quale Michelangelo aveva mandato il suo.

⁴⁶ La lettera di Francesco I e la risposta di Michelangelo sono in Buonarroti 1980: IV, nn. 1054 e 1061: cito quella di Michelangelo dall'ed. Corsaro-Masi 2016: 708-709 n° 286.

BIBLIOGRAFIA

- Adler, Sara M. (2015), "Vittoria Colonna Michelangelo's Perfect Muse", *Italica*, 92/1: 5-32.
- Ariani, Marco (2014), "Appunti sul platonismo delle *Rime* di Michelangelo", *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti et alii, Roma, Bulzoni: 97-120.
- Barsella, Susanna (2003), "Michelangelo. Le rime dell'arte", *Letteratura & Arte*, 1: 213-25.
- Benedetto da Mantova (1972), *Il beneficio di Cristo, con le versioni del secolo XVI. Documenti e testimonianze*, a cura di Salvatore Caponetto, Firenze-Chicago, Sansoni-The Newberry Library [Corp. Ref. *Italicorum*].
- Binni, Walter (1965), *Michelangelo scrittore*, Torino, Einaudi, 1975.
- Boulègue, Laurence (2007), "*Voluptas et beatitudo* chez Marsile Ficin et Agostino Nifo. Théories du plaisir et détours du discours", *Hédonismes. Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, eds. Laurence Boulègue, Carlos Lévy, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion: 233-53.
- Buonarroti, Michelangelo (1863), *Le Rime di M. B. pittore scultore architetto*, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier.
- (1960) *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza.
- *Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni-SPES, 1965-1983, 5 voll (vol. IV, Sansoni, 1980)
- (1992) *Rime e Lettere*, a cura di Paola Mastrocola, Torino, UTET.

- (1998) *Rime*, a cura di Matteo Residori. Introduzione di Mario Baratto, con un saggio di Thomas Mann, Milano, Mondadori.
 - (2001) *Rime* (ant.), a cura di Guglielmo Gorni, *Poeti del Cinquecento. Tomo I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. G., Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi: 573-622.
 - (2015) *Canzoniere*. A cura di Maria Chiara Tarsi, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore.
 - (2016) *Rime e Lettere*. Introduzione, testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani.
- Cambon, Glauco (1991), *La poesia di Michelangelo. Furia della lingua*, Torino, Einaudi.
- Campeggiani, Ida (2012), *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per via di porre*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Castiglione, Baldesar (1998), *Il libro del Cortegiano*. A cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi.
- Chastel, André (1954), *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996.
- (1959) *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964.
- Cherchi, Paolo (2018), "Agostino Nifo e l'amore sensuale", *Esperienze letterarie*, XLIII/1-2: 21-31.
- Clemens, Robert (1961), *Michelangelo. I. Le idee sull'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Colonna, Vittoria (1982), *Rime*, a cura di Alan Bullock, Bari, Laterza.
- Contini, Gianfranco (1937), "Una lettura su Michelangelo", *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974: 242-258.
- (1960), "Le Rime di Michelangelo nell'edizione di Enzo Noè Girardi", *Frammenti di filologia romanza*, ed. a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007 vol. I: I 667-77.
- Copello, Veronica (2017), "Il dialogo poetico tra Michelangelo e Vittoria Colonna", *Italian Studies*, 72/3: 271-81.
- Corsaro, Antonio (2008), *Michelangelo e la lirica spirituale del Cinquecento*, in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del '500. Atti [...]*, a cura di Massimo Firpo-Guido Mongini,

- Firenze, Olschki, 2008, pp. 261-284
- (2014) “Corrispondenti ‘spirituali’ di Michelangelo: Giorgio Vasari, Lodovico Beccadelli, Laura Battiferri”, *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti et alii, Roma, Bulzoni: 429-440.
- Courcelle, Pierre (1965), “Tradition platonicienne et traditions chrétiennes du corps-prison (Phédon 62b, Cratyle 400c)”, *Révue des études latines*, 43: 406-443 (cfr. P. C., ‘Conosci te stesso’ da Socrate a san Bernardo (1974-1975), Milano, Vita e Pensiero, 2001: 271-344).
- Dante (2011), *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in D. A., *Opere*. I, Milano, Mondadori.
- Fedi, Roberto (1989), “Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti”, *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989: 193-213 (poi in R. F., *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990: 264-305).
- Fedi, Roberto (1992), “L’immagine vera: Vittoria Colonna, Michelangelo, e un’idea di canzoniere”, *Modern Language Notes*, 107/1, 1992: pp. 46-73.
- Ficino, Marsilio (1576), *Marsilii Ficini [...] Opera quae hactenus extitere quae in lucem nunc primum prodire [...]*, Basilea, ex officina Henrici petrina.
- (1987) *El libro dell’amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki.
- Ficin, Marsile (2002), *Commentaire sur le Banquet de Platon / Commentarium in Convivium Platonis de amore*. Texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres.
- Forcellino, Maria (2009), *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli ‘spirituali’. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella.
- Freud, Sigmund (1989), *Opere*. 7. *Totem e tabù e altri scritti 1912-1914*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (1979) *Opere*. 11. *L’uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti 1930-1938*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Friedrich, Hugo (1964), *Epoche della lirica italiana. Il. Il Cinquecento*, Milano, Mursia, 1975.

- Garin, Eugenio (1965), "Il pensiero di Michelangelo", *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*. Scritti di Charles de Tolnay et alii: Premessa di Mario Salmi, Novara, De Agostini, 1965: 529-41.
- Girardi, Enzo Noè (1974), *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze, Olshki.
- Giunta, Claudio: cfr. Dante
- Gorni, Guglielmo (1995), "Temi platonici in Michelangelo", *Intersezioni*, XV/3: 375-85.
- (2001), *Nota introduttiva* all'antologia di rime di Michelangelo compresa in *Poeti del Cinquecento. Tomo I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. G., Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi: 575-80.
- Mann, Thomas (1950), *L'Eros di Michelangelo, Scritti minori*, Milano, Mondadori, 1958: 818-828.
- Marcozzi, Luca (2011), "Corpus carcer", *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, Roma, Aracne.
- Masi, Giorgio (2009a), "La poesia notturna di Michelangelo (e gli animali 'vili')", *Studi rinascimentali*, 7, 2009: 39-50.
- (2009b) "Lo sguardo di Michelangelo, poeta del "dunque": proposte esegetiche", *Italianistica*, XXXVIII/2: 175-96.
- (2009c) "La poesia difficile di Michelangelo. Ancora sulle *cruces* interpretative nelle *Rime*", *Humanistica*, IV/2: 93-107.
- (2015) "Michelangelo cristiano. Senso del peccato, salvezza e fede", *L'Ellisse*, X/2: 37-50
- Mazzoncini, Carlotta (2015), "L'occhio nel calcagno. Fioritura e fortuna di un'immagine delle 'ottave dei giganti' di Michelangelo", *L'Ellisse*, X/2: 111-32.
- Michelangelo: vedi Buonarroti
- Mussio, Thomas E. (1997), "The Augustinian Conflict in the Lyrics of Michelangelo: Michelangelo Reading Petrarch", *Italica*, 74/3: 339-59.
- Nifo, Agostino (2003), *De pulchro et amore. I. De pulchro liber - Du Beau et de l'amour. I. Le livre du beau*. Édition critique, traduction, introduction et notes par Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres.

- Nifo, Agostino (2011), *De pulchro et amore. II. De amore liber – Du beau et de l'amour. II. Le livre de l'amour*. Éd. critique, traduction, introduction et notes par Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres.
- Panofsky, Erwin (1939), "Il movimento neoplatonico e Michelangelo", *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975.
- Petrarca, Francesco (1992), *Secretum*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia.
- Prodan, Sarah Rolfe (2014), *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth-Century Italy*, New York & Cambridge, Cambridge University Press.
- Residori, Matteo (2014), rec. a Campeggiani 2012, *Italianistica*, XLIII/1: 202-06.
- Scarpati, Claudio (2003), "Michelangelo poeta dal *Canzoniere* alle rime spirituali", *Ævum*, III: 593-613.
- Schiavone, Oscar (2009), "Il senso della lingua nelle *Rime* di Michelangelo", *Studi rinascimentali*, 7: 45-61 (ora in *Michelangelo Buonarroti. Forme del sapere tra letteratura e arte nel rinascimento*, cap. *La lingua nelle Rime di Michelangelo*, Firenze, Polistampa, 2013: 45-83).
- (2020) rec. a Prodan 2014, *Artes Renascentes*, I: 185-91.
- Tolnay, Charles de (1964), "Morte e resurrezione in Michelangelo", *Commentari*, XV: 3-20.
- Vecce, Carlo (1992), "Petrarca, Vittoria, Michelangelo. Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e di Michelangelo", *Studi e problemi di critica testuale*, 44: 101-25.

GUILLERMO SERÉS

*Las Anotaciones de Herrera o los “despojos”
de un tratado de amor*

Las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580), de Fernando de Herrera, son un selecto centón de citas y referencias cultas con que el sevillano se aproxima a una definición de amor cercana a la neoplatónica y a la del amor sacro, eventualmente complementadas con la fisiología aristotélica y sustentadas en “científicas” bases médiconaturalistas, sin olvidar referencias paulinas y bíblicas en general. Siempre a partir de significativos versos de Garcilaso, con los que va componiendo e ilustrando una suerte de filografía fragmentaria que también se nutre de los “despojos” que el poeta toledano, a su vez, espigó en los poetas latinos y, mediatamente, en los italianos:

¿Qué puede valer al espíritu quebrantado y sin algún vigor la imitación del Ariosto, qué la dulzura de Petrarca al inculto y áspero? Yo, si deseara nombre en estos estudios, [...] no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino enderezara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a estos con

los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables *despojos* (Herrera 1580, ed. 2001: 273; cursiva mía)¹.

Para Herrera un despojo era “lo que se trae tomado del enemigo; por otro nombre, presa” (Covarrubias) o botín. Y ciertamente,

era del tutto naturale che spagnoli e francesi, nella seconda metà del ‘500, guardassero all’Italia come terra di *despojos*, rivendicando alla loro nazione quel superiore diritto di *mezcla* e appropriazione nei confronti della cultura italiana, che non pareva ormai avere altra positiva funzione oltre quella di essere depredada o, se si preferisce, “*translata*” altrove dai vincitori (Fenzi 2008: 118)².

Cimentar la cultura propia (o adornarla) sobre los despojos de la italiana y la grecorromana, cuyo *imperium* queda tan lejos, apropiárselos, es la base de la *translatio studii* moderna que define y defiende Herrera³, que tratará de articular en sus dispersas *Anotaciones*.

1. *Petrarquismo y platonismo*

El mejor “mediador” entre la antigua Roma y la cercana Italia es Petrarca, que ya recogió sus respectivos “despojos”⁴. Desde esta perspectiva lo elogia y le asimila a Garcilaso⁵; pero además ensalza el arte poética en la que fundamenta sus sonetos y la concepción del amor que transmiten:

Debemos a Francisco Petrarca el resplandor y elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien y levantó en la más alta cumbre de la acabada hermosura y fuerza perfecta de la poesía, aquistando en aquel género, y mayormente en el amatorio, tal gloria, que en espíritu, pureza, dulzura y gracia es estimado por el primero y último

de los nobles poetas. [...] Y no se halla en él deseo de los deleites lascivos del amor humano, [...] la fuerza del deseo sensual, que combatía con la razón. [...] Pero pinta esto tan poéticamente y tan apartado y lleno de honestidad en las voces y el modo que es maravilloso su artificio. Y todo él se emplea y ocupa en el gozo de los ojos más que de otro sentido, y en el de los oídos y entendimiento, y en consideración de la belleza de su Laura y de la virtud de su ánimo (Herrera 1580, ed. 2001: 271-72)⁶.

Desde aquella mediación habla del amor a partir del *Soneto VII*, 1-2: “No pierda más quien ha tanto perdido; / bástete, Amor, lo que ha por mí pasado”. Señala allí que se ve obligado a hablar de amor, “aunque de este argumento están llenos los libros de los filósofos y los italianos hayan querido dejar algún libro desocupado en esta materia. [...] Platón, en el *Simposio* [203b-c], hace a Cupido hijo de Poro...” (318). Aquellos “libros desocupados”⁷ de los italianos los tendrá muy en cuenta. Completa estas afirmaciones trazando una genealogía del mito desde el *Banquete* platónico, donde señala que entra por la vista, el sentido más noble, al anotar y comentar aquellos versos:

El amor entra por los ojos y nace del viso, que es la potencia que conoce, o sea, vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos, o sea, aquella potencia del ánima que los platónicos llaman viso y los teólogos conocimiento intuitivo (Herrera 1580, ed. 2001: 320)⁸.

Y distingue los tres grandes tipos, según el dictamen de Diótima (*Banquete*, 208d-213d), recogido por León Hebreo y antes por Cicerón:

Tulio, en el 3 libro de *La naturaleza de los dioses* [XXIII, 60] pone tres amores: el primero es hijo del sabio Mercurio y la primera Diana: el uno padre del seso y la otra, madre de

castos pensamientos, de quien nace aquel honesto deseo que en nosotros llamaron divino los filósofos. El segundo, del segundo Mercurio, principio de toda alegre armonía, y de la segunda Venus, ocasión del suave y dichoso deleite, significa aquella amorosa llama que nos lleva y enciende a gozar de la belleza humana. El último, hijo de la tercera Venus y del furioso Marte, es aquella virtud por la cual, en su venganza, desdeñando al amor, inflama a la amada de grave odio contra el amante enemigo. Y así hay (según los platónicos) tres especies de amor: el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual y divina⁹; el activo, que es el humano, es el deleite de ver y conversar; el tercero, que es pasión de corrompido deseo y deleitosa lascivia, es el ferino y bestial. [...] Este desciende de la vista al deseo de tocar. El primero es altísimo; el segundo, medio entre los dos; el postrero, terreno y bajo. [...] Y aunque todo amor nace de la vista, el contemplativo sube de ella a la mente; el activo y moral, como simple y corpóreo, para en la vista y no pasa más adelante; el deleitable desciende de ella al tocamiento (Herrera 1580, ed. 2001: 321-322).

La tripartición anímica la combina con el orden de los dioses de la *Genealogia deorum gentilium*, de Boccaccio, y le añade el fundamento platónico que encuentra en Castiglione, León Hebreo y Agustino Nifo, como veremos abajo. Recuerda que los tres tipos de amor se corresponden con otros tantos de belleza, que las ejemplifica con el *Soneto XXII* de Garcilaso (“Con ansia extrema de mirar qué tiene / vuestro pecho escondido allá en su centro”):

La belleza corporal, que los filósofos estiman en mucho, no es otra cosa que proporcionada correspondencia de miembros con agradable color y gracia. [...] Platón, en el *Simposio* [*Banquete*, 194e], quiere que sea proporción y simetría junta con suavidad de colores. [...] Y de todas estas partes son

bellísimos los ojos [...] porque son asiento de todo el esplendor que puede recibir el cuerpo humano y porque por ellos trasluce la hermosura del ánimo. [...] Pero no está solamente la belleza en suaves y lindos ojos, [...] porque hay suertes de belleza: de entendimiento, de ánimo y de cuerpo. La del entendimiento por la mente roba y arrebatada el ánimo a gozar de él solo; la del alma, por la vista sola, o por el oído, o por ambos; la del cuerpo por todos los sentidos, por los cuales la belleza mesma puede pasar al ánimo (Herrera 1580, ed. 2001: 415-417).

Un poco más abajo insiste en la vista, en los ojos, como sentido más noble:

Parece que esa hermosura corpórea proviene de ser alguno bien proporcionado, de gracioso aspeto, y, en efeto, de una cierta *venustidad*, que llama *cháríta* los griegos, que es perfección de la belleza, y de una cierta *leggiadria*, como dicen los toscanos, que no es otra cosa que elegancia y ornamento, la cual agrada alguna vez no tanto por la perfecta disposición y buena proporción del cuerpo cuanto por una cierta conformidad que tiene con los ojos, a los cuales contenta y deleita, que procede del cielo o de la naturaleza. Y todo esto es ogeto y juicio de los ojos, porque solo ellos conocen y así gozan solos la hermosura corporal (Herrera 1580, ed. 2001: 417).

O sea, los ojos certifican la proporción, la participación en la belleza ideal, que él llama *cháríta*, transliteración aproximada de χάρις (-ιτος) ('gracia, encanto, belleza, donaire, elegancia'), no de *caritas*, aunque ambos conceptos están relacionados en el terreno espiritual¹⁰. Lo hace complementario o equivalente de *venustas* ('belleza'), citada un poco antes, en el mismo renglón. Se induce que solo los ojos pueden juzgar aquella belleza y gracia, elegancia y proporción ideales¹¹. Solo por los ojos se podían comunicar las almas, merced al intercambio espiritual,

que permitía circular las imágenes de los amantes (siempre que el amor fuera correspondido) por la sangre, desde el corazón al cerebro, y viceversa¹². Porque

es la sangre el más ecelente y principal de todos los cuatro humores del cuerpo humana y en quien consiste la vida, [...] conforme a Aristóteles [*Historia animalium*, III, 512b 520b], toma del corazón la perfección y última virtud suya. Está en la sangre el color natural, que no es otra cosa que una sustancia vaporosa la cual nace de la sangre. [...] Dice Hipócrates [...] que la sangre se asimila y compara al aire, [...] y que el lugar della y del espíritu está en el corazón: a la diestra la sangre y el espíritu a la siniestra (Herrera 1580, ed. 2001: 538).

Sin ella, y sin la calidad elemental calor, no hay circulación espiritual¹³, de modo que no pueden desplazarse por su caudal los espíritus. Ya lo había advertido Garcilaso: “pensar en el temor de ser vencida / la sangre alguna vez le calentaba, / mas el mismo temor se la enfriaba” (*Canción IV*, 38-40). La explicación es que

el temor contrae y debilita el corazón, por lo cual, queriendo socorrello, envía naturaleza la sangre que tiene en la parte suprema, y no bastando esta, lleva en su socorro la que está abajo. Y de aquí nace la amarillez y el hielo y el temblor. Porque, temblando el corazón, tiembla tras su movimiento el cuerpo todo, y los afectos del ánimo, que alteran la sangre, como la esperanza, el temor, la osadía, la tristeza, la iracundia y el dolor, también truecan y permutan los espíritus y calientan o enfrían el cuerpo manifiestamente. Así dijo Virgilio: “frigidus Arcadibus coite in praecordia sanguis” [*Eneida*, X, 452] y el Pedro Bembo: “ma ‘l sangue accolto in sé da la paura / si ritien dentro...” [*Rime*, LXXIX, 12-13] (Herrera 1580, ed. 2001: 516).

2. La luz

La sangre en el corazón, y la luz en la otra sede anímica, el cerebro, o dominio de la razón, que ilustra recurriendo al dictamen platónico, a propósito del v. 34 de la *Canción IV*: “al fin ya mi razón salió al camino”:

Platón hizo 3 partes del ánimo: razón, ira y codicia o concupiscencia. [...] Porque esta fuerza de los ánimos y naturaleza arrebatada al hombre de una parte a otra y lo trae en varias codicias. La mente, que es lumbre divina encendida de Dios en nuestra ánima para que mediante ella podamos conocer todas las cosas¹⁴, se divide en superior, que es entendimiento, que guarda y considera las cosas divinas, y en inferior, que es razón, que rige y tiembla las cosas humanas (Herrera 1580, ed. 2001: 515-516).

El concepto de “lumbre” o luz se parece mucho a un pasaje de Ficino: “la luz no es otra cosa que un alma visible –de ahí que todas las cosas nazcan a la vida gracias a ella–, el alma es luz invisible” (Ficino 1962: 288). Una luz, según explica el mismo Ficino, y esto será clave para entender el mecanismo neoplatónico del alma, que conoce diversas gradaciones desde su primera emanación espiritual desde la divinidad hasta el propio color que advertimos en los objetos, porque “la luz es una emanación en cierto modo espiritual, tan repentina como extendida por los cuerpos, sin alterarlos en su naturaleza” (Ficino 2004: 337). En otro pasaje memorable señala Ficino que la luz es “vínculo del universo”¹⁵, nudo en el que todo se condensa, por el que todo circula, convirtiéndose así en “la chiave interpretativa della struttura reale del cosmo e illuminarne le più intime strutture, le connessioni e i rapporti che ne costituiscono la fondamentale bellezza e armonía” (Vasoli 1988: 64).

Esa concepción del conocimiento por emanación luminosa, como rayo de la divinidad la ilustra el mismo Herrera con

Aglaya (que puede ser Luz, Lumbre, Estrella, Eliodora, Sirena, Leucotea...) en su *Soneto LXIIX*:

De aquella ardiente Luz y ardor luciente
en quien los ojos abre el Amor ciego
centellas de süave y blando fuego
vuelan con alas de oro dulcemente.

Unas llegan al orbe, ado, presente 5
Venus, estrellas puras forma luego
que la ornan más, errando en bello fuego,
que el Héspero hermoso al Occidente.

Mas otras, decendiendo, por mi suerte,
para darme valor, al tierno pecho, 10
lo abrasan, condenado a eterna pena.

Aglaya es “un ser ideal, símbolo y nuncio del resplandor de la belleza increada”, porque “la amada es para Herrera, como lo fue para Petrarca, la presencia de lo divino en el mundo; [...] la mujer se espiritualiza hasta convertirse en columna de luz”¹⁶.

Este platonismo que, como señalaba al principio ya en Ficino, eventualmente deriva en amor sacro o bíblico (véase abajo), pues

el “yo” poético herreriano diviniza el objeto de su amor, lo pone en clave de bondad y belleza, le confía su propia salvación personal, asciende hacia él por el camino de la renuncia $\frac{3}{4}$ aceptando oscuras noches de sentido y espíritu $\frac{3}{4}$ cifra su felicidad en contemplarlo, anhela transformarse en él, y, en agónica lucha por la expresión, forja un encendido lenguaje que aspira a expresar lo infable. [...] En consecuencia, creemos que acercarnos al pensamiento amoroso del sevillano teniendo como punto de referencia el misticismo [...] puede ayudarnos a entender su peculiaridad filosófica y poética (Cuevas 1990: 10),

porque “las expresiones herrerianas de más intenso sentido

platónico [...] incluso recuerdan al gran místico de la hermosura, a San Juan de la Cruz” (Orozco 1951:13)¹⁷.

3. Otras mediaciones

Los otros “despojos” o mediaciones italianas son, principalmente, Sannazaro y Bembo:

Después de Petrarca, hasta Iacobo Sanazaro y Pedro Bembo, hubo un grande silencio y oscuridad, [...] el cual [...] fue solo, verdadero y primero conocedor de todas las flores de quien se adorna la lengua italiana y latina, y de él se aprendió a imitar (Herrera 1580, ed. 2001: 274-275)¹⁸.

A su vez, Bembo, ya se sirvió de los “despojos” de Petrarca, cuyo *Canzoniere* editó (1501) e imitó en su propia poesía (*Rime*, 1530), cuya lengua defendió (*Le prose della volgar lingua* (1525) y, por supuesto, se sirvió de él para ilustrar su filografía (*Los Asolanos*, de 1505)¹⁹. Además de basarse en las canciones de Petrarca para fingirse enamorado y, por lo mismo, ejemplificar las teorías platónicas, Bembo exaltó definitivamente la belleza femenina como objeto privilegiado del amor platónico²⁰, como representante de la tratadística amorosa veneciana; la otra es la florentina, de raíz ficiniana. Esta, más academicista, teórica espiritual o metafísica; más empeñada en justificar y dignificar el amor humano, ya sea ilustrándolo con ejemplos extraídos de los poetas, ya acercándolo al amor sacro, aquella²¹. Evidentemente, en nuestros lares se aprecia más esta segunda corriente, la veneciana (complementada por la filografía de Hebreo), especialmente a través de Castiglione, que reclama a Bembo como uno de los interlocutores de su libro.

Análogamente, Herrera, exégeta y culto glosador, cimentará su teoría amorosa en los despojos de otros grandes tratadistas de amor: además del citado Bembo, León Hebreo, Agostino

Nifo, Castiglione, Ecquicola, Speroni [...] o en los poemarios de Ariosto, Minturno, Molza, o Pontano. Que se remite a los despojos nos lo señala desde la misma definición de amor (*Soneto VII*, v. 2, “bástete, amor, lo que ha por mí pasado”), de Garcilaso: “Aunque deste argumento están llenos los libros de los filósofos y los italianos no hayan querido dejar algún lugar desocupado en esta materia, no será fuera de razón tratar aquí algo del amor” (318).

Es preciso recordar en seguida que en España fue decisiva la traducción de Boscán de *El cortesano* (1534), que se publicará en 1539²², a la que seguirá la de *Los Asolanos* de Bembo (1555) y las de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, que contó con tres traducciones castellanas en el siglo XVI: la de Carlos Montesa, otra anónima, obra de un judío, y la del Inca Garcilaso, la mejor, que se publica en 1586. Estas traducciones, y los diálogos no traducidos, pero conocidos por muchos autores²³, complementados o combinados con la lírica petrarquista, contribuyeron a que también floreciesen en España los diálogos y tratados amorosos y, consecuentemente, una poesía amorosa de corte neoplatónico-petrarquista. La mayor parte fueron señalados por Menéndez Pelayo (1946, II: 51), que también dio cuenta de los desaparecidos, como el *Tractado de amor en modo platónico*; el *Diálogo Cyprigna*; la *Obra de amor y hermosura*, de Francisco de Aldana; *Del amor divino, natural y humano*, de Cristóbal de Acosta; sí nos han llegado el *Tractado de la hermosura y del amor*, de Massimiliano Calvi (Milán, 1575); la *Dórida*, de Damasio de Frías (Valladolid, 1593) y *El Amor enamorado*, de Jerónimo de Heredia (Barcelona, 1603), traducción de la obra homónima de Antonio Minturno (1559)²⁴.

4. *Lo sacroprofano*

Pero lo cierto es que en muchos aspectos hubo un ostensible divorcio entre la teoría amorosa y la práctica poética, porque

uno de los motivos que realmente les importa subrayar a los tratadistas, especialmente a los platonizantes de raíz ficiniana, es el concepto de “muerte” —simbólica y recíproca— del amante para vivir en el amado (por tanto, con la consiguiente “resurrección”), que suelen tomar prestado de la espiritualidad y misticismo cristianos. Sirva recordar el Evangelio de San Juan; a San Pablo (*Gal.*, II, 19-20), al que sin duda tuvo presente Ficino; o al Pseudo Dionisio Areopagita (*De los nombres divinos*, IV, 12-13), donde afirma que se trata de un amor extático, cita el pasaje de San Pablo y confirma que el Apóstol “habla como alguien que ama de verdad, alguien fuera de sí —como dice él, fundiéndose con Dios—, alguien que ya no vive su propia vida, sino la de aquel por quien ama, el amado por cima de todo”²⁵. Así, señala Ficino en el *De amore*:

Muore amando qualunque ama, perché il suo pensiero dimenticando sè, nella persona amata si rivolge. [...] Se egli non è in sè, ancora non vive in sé medesimo; chi non vive è morto, e però è morto in sé qualunque ama, o egli vive almeno in altri. [...] Una solamente è la morte nell’amore reciproco; le resurrezioni sono due, perche chi ama muore una volta in sé, quando si lascia: risuscita subito nell’Amato, quando l’Amato lo riceve con ardente pensiero: risuscita ancora quando egli nell’Amato finalmente si riconosce. [...] O felice morte alla quale seguitano due vite! (Ficino 1962, II, 8: 39)²⁶.

Un texto que, además de las reminiscencias platónicas, tiene otras paulinas, pues no en balde Ficino intenta a lo largo del todo el libro y de la *Theologia platonica* la combinación de *eros* y *caritas*. Porque el amor, o la *caritas*, comporta la no pertenencia a sí mismos de los amantes, como dice explícitamente San Pablo, *Gálatas*, 2, 20 (“Vivo, pero no yo, es Cristo quien vive en mí”). Hay que tener presente siempre este inevitable oxímoron de la muerte que da vida, que, por otra parte, revela una estrecha relación con San Pablo.

Con todo, la síntesis bibliconeoplatónica ya estaba hecha. Baste recordar a Pico della Mirandola, quien con el concepto platónico de las dos muertes (véase simplemente el *Fedón*, 61e-68a) quiere representar los dos grados de contemplación mística, la iluminativa y la unitiva:

Può dunque per la prima morte, che è separazione solo dell'anima dal corpo, e non per l'opposito, vedere lo amante l'amata Venere celeste e a faccia a faccia con lei, ragionando della divina immagine sua, e 'suoi purificati occhi felicemente pascere; ma chi più intrinsecamente ancora la vuole possedere e, non contento del vederla e udirla, essere degnato de' suoi intimi amplessi ['abrazos'] e anelanti baci, bisogna che per la seconda morte dal corpo per totale separazione si separi, e allora non solo vede e ode la celeste Venere, ma con nodo inissolubile a lei s'abbraccia, e con baci l'uno in l'altro la propria anima trasfundendo, non tanto cambiano quelle [las almas], quanto que si perfettamente insieme si uniscono, che ciascheduna di loro due anime e ambedue una sola anima chiamare si possono (Pico della Mirandola 1486, ed. 1942: 557).

Más abajo continúa diciendo Pico que “la más perfecta e íntima unión que el amante pueda tener con la celestial amada es la llamada unión del beso”. Se trata de la “morte di bacio” o *mors osculi*, que se da

quando l'anima nel ratto intellettuale tanto alle cose separate si unisce, che dal corpo elevata in tutto l'abbandona. [...] Questo e quello che il divino nostro Salomone nella sua *Cantica* desiderando esclama: 'Baciarmi co'baci della bocca tua' [...] questo Platone significa ne'baci del suo Agatone²⁷.

5. La fisiología aristotélica

Aquellas dos porciones platónicas de la mente, “superior” e “inferior”, y la deriva sacroprofana, las complementa Herrera con la sistematización fisiológica aristotélica, cuando señala que el hombre, además de las almas vegetativa e intelectual, posee una tercera sensitiva, indisoluble de las anteriores, ya que “no se dan separadas como algunos pretenden”²⁸, pues “el alma es aquello por lo que vivimos, sentimos y razonamos primaria y radicalmente” (*De anima*, 414a 12-14). A su vez, la porción sensitiva está compuesta, entre otras, por las *virtutes naturales* irascible y concupiscible²⁹, que no están en pie de igualdad moral, pues es preferible la primera³⁰.

Y aunque la vista es el más noble de los sentidos, no deja de tener una base sensorial, que en el comentario al *Soneto VIII*, 1-3 (“De aquella vista pura y excelente / salen espíritus vivos y encendidos, / y siendo por mis ojos recibidos”) señala:

luego que los ojos son heridos de la belleza, se resiente todo el espíritu sensitivo y juntamente toda el ánima sensitiva, [...] y atrae a sí con herviente espíritu los traspasamientos o trasmigraciones de los amores, [porque] la vista es vaga y maravillosamente movable. [...] Y el origen del amor, que es afección gravísima y veheméntísima del alma, nace de la vista, de suerte que el amante se resuelve y licuece cuando ve una mujer hermosa, como si todo se hubiese de traspasar en ella. [...] Porque la vista pinta y figura otras imágenes como en cosas líquidas, las cuales se deshacen y desvanecen presto y desamparan el pensamiento y entendimiento; mas las imágenes de los que aman, esculpidas en ella como inustiones hechas con fuego, dejan impresas en la memoria formas que se mueven y viven y hablan y permanecen en otro tiempo (Herrera 1580, ed. 2001: 335-336).

Repárese en que trae la voz “inustión” simbólicamente, como si dijera las imágenes o recuerdos de la persona amada

están ‘grabadas a fuego’, son como ‘pirograbados’, que se fijan en la cera de la memoria para siempre³¹. Recordemos que se creía que la parte del cerebro donde se alojaba la memoria estaba hecho con un material parecido a la cera, que, calentada por el calor del impulso sanguíneo se volvía dúctil y se grababan o imprimían las imágenes que allí llegaban: cuando la cera se enfriaba, la imagen grabada se endurecía y se quedaba allí, indeleble³², como si estuviera grabada a fuego. O sea, aquel calor de la sangre impulsada ablanda a su vez el ventrículo anterior del cerebro, lo que facilita aun más la mejor “impresión” de la *species* o imagen (como si se grabara en una tablilla de cera caliente) y refuerza más si cabe la capacidad de la *phantasia* (y, consiguientemente, de la *memorialis*) y, por lo mismo, el sujeto se demora en la *cogitatio* (‘evocación, recreación, representación’) de la *species* del objeto temido, odiado o deseado, que en aquel ventrículo está grabada o impresa.

Un poco más abajo analiza qué es la *memoria* a partir del *Soneto VIII*, 9: “Ausente, en la memoria la imagino”:

es parte de la prudencia, es una retención y conservación de aquellas cosas que uno aprendió, o por quien el ánimo repite las cosas que fueron, o, como piensa Aristóteles, es imaginación de aquellas cosas que había hallado el sentido, como simulacro de aquellas de quien nació la imaginación, o es una fuerza o afición del sentido común con la cual miramos en el ánimo, como si estuviésemos presentes, las cosas pasadas. [...] Está puesta en la última parte del cerebro, porque la imaginación posee la primera y la cogitación la del medio (Herrera 1580, ed. 2001: 338).

Al comentar el v. 164 de la *Égloga II* (“en este amor no entré por desvarío”) vuelve a señalar Herrera que

el apetito es en los brutos, la elección en los hombres, y como el sentido no conoce sino cosas corporales y

sensibles, así el apetito no desea sino cosas corporales y sensibles, y cuando la cosa deseada es corpórea y sensible, conviene que el deseo della sea o apetito que siga al sentido [...] o elección de razón, [...] como escribe Pico de la Mirándola en el libro 2 sobre la canción de Beneviene (Herrera 1580, ed. 2001: 817)³³.

De los versos “El placer de miralla con terrible / y fiero de-sear sentí mezclarse” (Égloga II, vv. 320-321) señala:

El deseo es intenso apetito de aquella cosa que agrada, o una inclinación o ímpetu del que desea en aquello que verdaderamente es o piensa que le es conveniente. [...] El objeto del deseo se llama bien o verdadero o aparente, y como después se hallan diversas especies de bienes, así nacen diversas especies de deseos, y aunque el deseo nace del apetito, en Petrarca y Garcilaso se pone el deseo por el apetito. Es opinión de algunos que amor y deseo nacieron de un mismo linaje y de una misma causa en un solo parto [eros y anteros]. Pero primero pareció fuera el amor que naciese el deseo, aunque algunos tienen que el deseo nasca del amor, porque aquellas cosas que amamos engendran en nosotros un cierto placer, y este placer engendra dentro de nuestra ánima un movimiento que se llama deseo. Lo cual no es otra cosa que un movimiento del alma, la cual, como dice Aristóteles en el *Libro de la respiración*, ejerce todas sus operaciones con calor (826-827).

Es muy posible que para este particular tuviese presente el *De pulchro et de amore* (1531), de Agostino Nifo, donde están la mayoría de conceptos herrerianos. Nifo dedica los capítulos XX-XXV de la primera parte del libro a la belleza, señalando “que la belleza es un atractivo que mueve al alma; [...] ese atractivo es el que mueve, atrae y arrastra a las almas de los enamorados al disfrute de la belleza” (I, xx: 87). En el XXI engarza el concepto de encanto con el de movimiento:

Ese encanto en que la belleza consiste no mueve el alma únicamente mediante los sentidos, ya que, si así fuera, no tendría nada de espiritual; [...] tampoco sucede eso solo por medio de la mente, porque entonces el encanto no llegaría hasta el alma a través de la vista y el oído [...] y de vez en cuando, a través de la mente, la vista y el oído. [...] Se sigue que ese encanto en que la belleza consiste sólo mueve y arrastra el alma a través de vista, oído y mente, y que sólo en los objetos de estas tres facultades reside lo bello. [...] Así pues, hay *tres movimientos*: el primero es el traspaso que lleva la imagen de lo bello hasta el alma; después está el arrebatado que, tras el conocimiento de lo bello, mueve el alma a su disfrute; finalmente, el disfrute mismo, que no será cumplido si no se produce mediante todos aquellos sentidos que transportan la imagen de lo bello (Nifo, *Sobre la belleza y el amor*, I, xxi: 878-89).

Nunca disocia belleza y movimiento, que tiene su origen

en aquel esplendor o existencia que, a partir de la naturaleza divina misma, se transmite a todas las cosas; [...] más claramente podríamos decir que el encanto que reside en las cosas que mueven el alma y de ella tiran es justamente ese esplendor que la naturaleza divina ha derramado, aunque no en la misma proporción, sobre todas las cosas bellas (I, xxiii: 91-92).

Con todo, donde más se acerca a la noción de movimiento es en el capítulo XXV: local y emotivo, entendido como impregnación de las tres almas:

¿Cómo podrán ser hermosos [los seres] o feos si no mueven nuestras almas a quererlos? [...] En razón de que el amor es, como dice Aristóteles [*Retórica*, II, 4, 1380b 35], un sentimiento del apetito sensitivo. [...] Por consiguiente, las cosas inasequibles a los sentidos no podrán *mover nuestras almas* a deseo y no serán, por tanto, hermosas. [...] Cosas

propiamente bellas lo serán tan solamente esas que arrastran nuestras almas hacia el amor que es sentimiento del apetito sensitivo; en sentido traslaticio, [...] del apetito intelectual. [...] En consecuencia, los seres separados por completo de la materia y de la naturaleza corpórea no pueden en rigor ser hermosos, ya que de ninguna manera arrastran hacia el amor real [...] y es que no sólo el cuerpo recibe el esplendor divino que lo vuelve hermoso, sino también el alma. [...] En conclusión, la belleza no *moverá nuestras almas* únicamente con vista y oído, sino también con todos aquellos sentidos que pueden transmitir la imagen de lo bello hasta el alma (I, xxv: 94-96; cursiva mía)

Aquella indisociable polaridad (luz / deseo) la completa, además con los componentes fisiológicos, hasta los “naturales” suspiros, en ocasión de hablar de los vv. 40-41 de la *Canción I*: “Si aquella amarillez y los suspiros, / salidos sin licencia de su dueño”:

Dice Cardano [...] que los suspiros nacen alguna vez de los pensamientos melancólicos y de la tristeza, y otra alguna del calor que ahoga el corazón. [...] Quiere Alexandro Afrodiseo que los suspiros vengan por deseo, en el cual están intentos los enamorados, porque, no pudiendo resfriarse el corazón, es necesario que tome gran copia de aire frío, y todo aquello que se había de enviar en muchas, lo envía en una vez. Y así, cuando el amador está en contemplación y pensamiento de alguna cosa deseada, el corazón se hinche de molestia por el deseo de gozalla; no pudiendo llegar al deseado fin, la sangre está algún tanto comovida y, así, no pueden los espíritus vitales hacer su oficio y el pulmón no puede, como solía, espirar y respirar (Herrera 1580, ed. 2001: 488-89).

El comentario de Cardano a los *Aforismos* hipocráticos, o la cita del discípulo de Aristóteles, Alejandro de Afrodisia, lo combina con Petrarca, “maestro de todos los amores y sentimientos

amorosos, dixo en la *Canción I*: ‘... et quasi in ogni valle / rimbomba il suon de miei gravi sospiri, / ch’acquistan fede a la penosa vita’ [*Canzoniere*, XXIII, 12-14]”.

Uno de los remedios para recuperar el aliento y la libre circulación espiritual es el sueño (Égloga II, 83-85: “el sueño diste al corazón humano / para que, al despertar, más se alegrase / del estado gozoso, alegre o sano”):

El sueño es [...] un receso y apartamiento del ánimo en medio de sí mismo, o es la vuelta de los espíritus a las partes interiores, los cuales tornan a salir por la vigilia [...] o, como quieren otros, un vigor y confortamiento del sentido espiritual, que es el interior vínculo del sentido corporal, o cesación de los sentidos o desfallecimiento y desmayo del espíritu sensible. Y así como el sueño es vínculo y ligadura de la mente con impedimento de ambos sentidos, así es la vigilia libertad de la mente (806).

Lo corrobora, documenta e ilustra con Galeno:

Escribe Galeno [*De temperamentis*, II; *De locis affectibus*, II] que proviene el sueño de la repleción de las venas del cerebro con los vapores fríos o húmidos del mantenimiento, o de la bebida [...] y mayormente nace del enfriamiento de los espíritus cerca de corazón y de los órganos de los sentidos, y entonces se entorpecen todos los sentidos. [...] Desta manera, subiendo los humos y vapores húmidos a la cabeza, cuando duerme alguno, y cerrando las vías por las cuales decienden los espíritus, no ejerce alguna obra su naturaleza, mas solo se cría y sustenta, y después que son gastados aquellos humores, torna en él la razón perdida y puede obrar según ella (808).

La “repleción”³⁴ de las cavidades cerebrales con los “vapores húmedos” impide temporalmente la circulación espiritual de la vigilia y permite descansar al enamorado de la *immoderata cogitatio*. Se cierra el ciclo y, “saneada” el alma intelectiva, o sea, la “razón”, el amante recupera el difícil equilibrio, la inestable equidad, que proclaman los neoplatónicos.

En sus *Anotaciones* reúne y concilia Herrera, como hemos visto, los “despojos” de las grandes fuentes, conceptos y tradiciones (petrarquismo, neoplatonismo, filografía y mitografía, ascetismo cristiano bíblico-platónico, naturalismo aristotélico-galénico...) que hicieron de la poesía de Garcilaso el mejor referente para las letras españolas, académicamente sancionada por las *Anotaciones y enmiendas* de Sánchez de las Brozas seis años antes que el sevillano lo hiciera poéticamente.

NOTAS

¹ Más abajo señala que ya Santillana “tentó primero con singular osadía y se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido y volvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas. Testimonio de esto son algunos sonetos suyos” (278). Sobre el sentido amplio de imitación Miró (2017: 14-27).

² A quien el argumento de Herrera le recuerda el de Du Bellay cuando “esorta a *pillar senza remore d’alcun tipo i tesori antichi, ora che la forza e la sicurezza sono tutte dalla parte della Francia: ‘francoys, marchez couraigeusement vers cette superbe cité romaine, et des serves despoilles [...] ornez vos temples et autels’* [Du Bellay 2003: 75-76]” (111); más abajo Fenzi cita al propio Herrera, señalando que “il termine *despojos* non a caso ci ricorda il tesori, *le despoilles* che, da Du Bellay a Ronsard a Le Fevre, le Muse francesi avrebbero *pillées* in giro per il mondo e segnatamente in Italia per poi riportarli in patria e farne cosa propria” (118). Sobre los “despojos” de los clásicos sobre los que se asienta la poesía española, Schmidt 1995.

³ Pero “non già l’idea di una *translatio* ricettiva, invocata per colmare un *deficit* di saperi, ma piuttosto quella di una *translatio* attiva che vorrebbe fare dei propri saperi, e in specie della lingua, altrettanti vettori di un’espansione

propriamente imperiale; [...] non si tratta più di guardare all'indietro e imparare, ma di affermare se stessi. Dell'antico sapere [...] ci si è finalmente appropriati o si è convinti, ch'è lo stesso, di averlo fatto, e dunque si guarda avanti. [...] Il grande tema della 'superiorità del moderni', insomma, è alle porte. [...] No, il passaggio dell'Europa cha si affacci alla modernità non è più la Grecia o Roma, che possono benissimo essere studiate dagli specialisti nelle Università e nelle Accademie", sino que "la secolare storia della *translatio* fosse ormai militarmente riducibile a una questione di *despouilles* a disposizione del più forte" (Fenzi 2008: 119-20). Cfr. Bianchini 1995: 64.

⁴ En su poesía original es "el poeta de la soledad, quien, siguiendo las huellas de Petrarca, funde el motivo de la soledad con el tema de la peregrinación amorosa" (Vilanova 1989: 435), pero es una peregrinación "ascensorial" como recuerda Ruiz Pérez 1997.

⁵ Como señala Pepe (2004: 85), "Garcilaso llega a tener con las *Anotaciones* el enorme prestigio de primer representante de la renovación de la poesía española; [...] llega a tener, en suma, la misma posición que Bembo [que publicó *Le cose volgari di M. Francesco Petrarca*, en 1501] había atribuido a Petrarca. Pues, con su comentario, Herrera ha hecho de Garcilaso el Petrarca español".

⁶ "Es evidente que, para Herrera, Petrarca fue un notable poeta que hizo suya la filosofía del amor derivada del *Banquete*. Por su parte, este amante neoplatónico de Luz, Eliodora, Lumbre, Aurora, Estrella u otros nombres con los que convocaba a la condesa de Gelves, su amada imaginada, también había internalizado una concepción platónica semejante del amor" (Schwartz 2016: 55); antes, Bianchini (1995: 59-61) había analizado el estado de la cuestión. La imagen de "luz total entre las tinieblas en las que se consume es la que designa a la amada, que no es Lisi, ni Amarili, ni Aminta, sino Luz o Estrella o Heliadora o Aglaya, esencialmente luz o belleza. El soneto XXXV se transforma en el último verso en su apóstrofe a su amada, su Luz. [...] Ella es la Luz, él camina perdido por oscura soledad" (Navarro 1997: 6). Sobre la huella en su propio *canzoniere*, Fernández Mosquera 1997 y Morros 2004, que tipifica estupendamente los géneros.

⁷ Es muy posible que "desocupado" valga por 'libre de prejuicios', como señalará más tarde Cervantes al principio del prólogo del *Quijote* ("desocupado lector") como segunda acepción, después del obvio 'ocioso'.

⁸ "Herrera, desde el comienzo, refiere a los *topoi* siempre presentes en el *Canzoniere*. La importancia de los ojos, por ejemplo. Tras citar las opiniones de A. Minturno y Museo, y el famoso *dictum* de Virgilio, *Omnia vincit Amor*, vuelve sobre *La naturaleza de los dioses*, y explicita cuáles eran los "tres Amores" que había descrito Cicerón para exponer luego la importancia de

la virtud en el Amor y completar su definición recurriendo al discurso de los filósofos platónicos” (Schwartz 2016: 56).

⁹ Etimológicamente, con-siderar vale, según Covarrubias (*s. v.*), “cogito a siderum contemplatione”, o sea, ‘ajustar o hacer coincidir los pensamientos propios con la contemplación giros de los cuerpos celestes de la región sideral o universo’; su antónimo etimológico es desear, que deriva de de-siderar, que, por lo tanto, vale ‘no ajustar el pensamiento al orden o concierto universal’. El desarrollo de aquel sentido puede verse en el *Timeo* (47ad), donde Platón se esfuerza por explicar en qué sentido alma y bóveda celeste están relacionadas con la realidad divina e ideal supramundano, y cómo es posible para el alma humana (de un modo semejante a Er en su viaje astral) adquirir filosofía a través de los espectáculos celestes, y vivir conforme a la razón. Lo desarrolla Arnulfo de Orleans para intentar moralizar a Ovidio: “Duo sunt motus in anima: unus, rationalis; alter, irrationalis: rationalis est qui imitatur motum firmamenti, qui fit ab oriente in occidentem, et e contrario irrationalis est qui imitatur motum planetarum qui moventur contra firmamentum. Dedit enim Deus anime rationem per quam reprimeret sensualitatem, sicut motus irrationalis VII planetarum per motum firmamenti reprimitur. [...] Vel intentio sua [de Ovidio] est nos ab amore temporalium immoderato revocare et adhortari ad unicum cultum nostri creatoris, ostendendo stabilitatem celestium et varietatem temporalium” (Arnulfo de Orleans 1932: 181). Cfr. Dronke 2003: 64-65, a propósito de Juan Escoto Eriúgena; en general, Bodei 1991.

¹⁰ Porque χάρις comparte raíz con χάρισμα [*carisma*] ‘gracia divina, don divino’, y χαριτώ [*caritoo*] vale ‘colmar de gracia divina’, ‘estar lleno de gracia’, por ahí se acerca a la *caritas* latina (cfr. Serés 1996: *s.v. caritas*).

¹¹ Pero en ningún caso pueden ver el interior, pues “el alma es impenetrable a los ojos que traten de alcanzarla, siquiera con un golpe de vista” (Egido 2010: 83).

¹² Los describo y documento en Serés 1996: *s.v.* “circulación sanguínea o espiritual”; Serés 2019: *s.v.* “espíritus”.

¹³ Ya lo señalaba Ovidio: “... calidusque e corpore sanguis / inducto pallore fugit...” (*Metamorfosis*, XIV: 754-755).

¹⁴ La imagen más conocida sobre el particular es la de Heráclito, que consideraba que el alma era una chispa (*scintilla*) desprendida de la sustancia estelar, de modo que el alma sería de origen astral, o de una sustancia análoga a la de los astros. Una imagen que recogerá y adaptará la Escolástica, al señalar que Dios dejó una marca profunda en la naturaleza del hombre, una “impresión de la luz divina en nosotros [impressio luminis divini in nobis]” (Santo Tomás de Aquino, *Summa theologica*, I-II, q. 91, a. 2). Previamente lo había resumido muy bien el siempre socorrido Cicerón, señalando

explícitamente que el hombre es el único ser que comparte con el cielo y los astros la mente; por lo tanto, el poder de la mente llega a nuestras almas procedente de las mentes divinas: “se les dio una mente a partir de aquellos fuegos eternos que llamáis astros y estrellas, las cuales, esféricas y redondas, están animadas por mentes divinas” (*Republica*, VI, 15, o sea, *Somnium Scipionis*, III, 4). Antes de Cicerón, su mentor en este terreno, Platón (*Timeo*, 90 a-b), desarrolla la idea de un parentesco del alma inteligente con el cielo; más tarde los estoicos insisten, con Heráclito, en que, compuesta de éter y fuego, es una partícula de la sustancia divina que constituye los astros.

¹⁵ “Lumen est vinculum universi” (Ficino 1962: 981). Cfr. Torres Salinas (2018: 836-40).

¹⁶ Son palabras de Cristóbal Cuevas en su introducción a la edición de Herrera (1985: 32-33).

¹⁷ Lo que no implica que no cultivase o conociese el amor cortés, porque el amor “que presentaba al amante como obsesionado por el Amor”; pero en Herrera no hay “nada de dolor incontrolado, de rabia contenida, sino afirmación serena de un poeta que, comprendiendo perfectamente los resortes que mueven la poesía cancioneril decide expresar el dolor, la desesperación, la llegada de la muerte de una forma natural, sosegada, sin estridencias” (Menéndez Collera 2003: 261).

¹⁸ Ya citó las principales fuentes teóricas de Herrera (Ruestes 1989:149-52), señalando, en fin, que “Herrera afirma la creencia en la trascendencia del sentimiento amoroso al proclamar la imposibilidad de olvidar a la amada ni tan siquiera después de la muerte” (151). Cfr. Serés 2004.

¹⁹ Porque el poeta, para serlo, tiene que fingirse enamorado, ya que “el hombre enamorado se convierte necesaria y automáticamente en alguien capaz de hablar de una forma sublime. En un poeta. Lo son sin duda los *rimatori toscani*, según recordaba Benedetto Varchi en la primera de sus *Lecciones sobre el amor* (un ciclo de conferencias leídas en la recién fundada Academia de la Crusca, en 1544), citando como sumo ejemplo, después de Petrarca, a Bembo: ‘Amor da te conozco quel ch’io sono: / tu prima mi levasti da Terra e ‘n ciel alzasti, / ed al mio dir donasti un dolce suono’” (Simonatti 2013: 235).

²⁰ Véanse los tratados sobre la belleza de la mujer recogidos por Zonta 1913; interés muy especial tienen los de G. B. Modio, *Il convito ovvero del peso della moglie*; o el de F. Luigini, *Il libro della bella donna* (1554); sobre la dignidad de la mujer, el desarrollo teórico más importante es el de Agrippa, *De nobilitate et praecellentia foemini sexus*. El fundamento de la teoría y de la lírica femenina hay que buscarlo mayoritariamente en los tratados neoplatónicos de Ficino y sus seguidores, aunque casi siempre a través del petrarquismo bembiano, como señalan, por ejemplo, Ponchiroli (1968: 32), o Baldacci (1975: XV-LX).

²¹ Dan cuenta de la proliferación de tratados amorosos de toda especie Bellinoto 1973 o Ciavolella 1993; previamente los describió Marcel (1956: 120-23). Complétese, además de los citados, con los clásicos estudios de Tonelli 1933, Croce 1945/667 o Aurigemma 1973.

²² Como muy bien argumentó en su día Menéndez Pelayo (1946, II: 45), fue uno de los libros de mayor éxito en España; véanse muy especialmente, Burke 1998.

²³ Como el *Libro de natura d'amore*, de Equicola, Venecia, 1525; Agostino Nifo, *De Pulchro y De amore* (Roma, 1531) *Il Raverta*, de Betussi (1544); el *Ragionamento d'amore*, de Sansovino (Mantua, 1545); el *Dialogo della Infinità d'amore*, de d'Aragona (Venecia, 1547); el *Specchio d'amore*, de Gottifredi (Florencia, 1547). Por no mencionar otros que no cita el estudioso santanderino, menos difundidos, pero igualmente conocidos por un sector de poetas, tal Benedetto Varchi y su *Dichiarazione sopra il sonetto di M. Fr. Petrarca, che comincia: "L'amor no è, ecc..."* (Florencia, 1553), o Sperone Speroni, *Dialogo d'amore*.

²⁴ Para la *Dórida*, véanse los trabajos de Asensio 1975 y Simonatti 2013; a la obra de Heredia se refirió Francisco López Estrada 1972.

²⁵ A su vez, lo cita y comenta, entre otros, San Alberto Magno (*Summae Theologiae*, VII, q. 31, 4), donde se reafirma, con el Areopagita, en el éxtasis y transporte que supone el amor divino; transporte del amante en el amado, pero que no permite que aquél vuelva a sí mismo (cfr. Perella 1969: 161-69). Ficino no solo cita explícitamente la *virtus unitiva* del Areopagita en la *oratio* III, 1-2, sino que, como es sabido, escribió un tratado *In Dionysium Aeropagitam* (*Opera*, II) donde reafirma que el amor extático por este definido comporta poco menos que la transformación en el amado: “Quamobrem amor dicitur in amante extasim facere, id est, excessum quendam, quo quasi se traducitur in amatum” (*apud* Perella, *loc. cit.*). Cfr. Bodei 1991.

²⁶ Antes del texto citado se extiende mucho más sobre el particular: “Platone chiama l'Amore amaro, e non senza cagione, perché qualunque ama, muore amando. [...] Essendo l'Amore volontaria morte, in quanto morte, è cosa amara, in quanto volontaria, è dolce. [...] Certamente mentre che io amo te amante me, io in te cogitante di me ritruovo me, e me, da me medesimo sprezzato, in te conservante racquistato”.

²⁷ Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d'amore*: 557-58. Véanse Perella (1969: 169-84) y Serés 1996: *s.v. mors osculi*.

²⁸ *De anima*, 423b 25. Aristóteles refuta la tripartición platónica del alma y su consiguiente localización: en el vientre, el pecho y el cerebro (*República*, 438d s.; 548c, 550b y 580d ss.; *Timeo*, 69c ss.).

²⁹ Fue Santo Tomás (*Summa*, I-II, q. 81, a.2) quien dividió el apetito sensitivo en estas dos *virtutes*, a partir, seguramente, de Nemesio de Émesa (*De natura hominis*), que probablemente lo derivó de Platón (*República*, IV, 435-441).

Pero, indudablemente, el punto de partida originario es el citado lugar aristotélico: *De anima*, 413b 25 ss.

³⁰ “Así la ira oye, pero, a causa del acaloramiento y de su naturaleza precipitada, no escucha lo que se le ordena, y se lanza a la venganza. La razón, en efecto, o la imaginación le indican que se le hace un ultraje o un desprecio, y ella, como concluyendo que debe luchar contra esto, al punto se irrita. [...] De modo que la ira sigue, de alguna manera, a la razón, y el apetito no, y por esto es más vergonzoso; pues el que no domina la ira es, en cierto modo, vencido por la razón, mientras que el otro lo es por el deseo, y no por la razón” (Ética, 1149a 25-30-1149b 1-4).

³¹ Recuerda Ciavolella (1992: 331) que entre los siglos XV y XVII los tratados médicos atestiguan la costumbre de recalentar el cráneo del erotómano con la idea de que así podía “disolverse” la imagen de esa especie de cera endurecida que es precisamente el receptáculo de la memoria, que es como de cera, donde se ha grabado (literalmente) aquella imagen y se ha endurecido al enfriarse la cera.

³² “Il calore ammorbdisce la sostanza encefalica che ospita la memoria e la forma dell’immagine memorativa, il *phantasma*, si fissa su quella sostanza come l’immagine del sigillo nella cera [...] e quindi una fissazione di quella forma impressa nella sostanza encefalica, proprio come l’immagine del sigillo rimane nella cera quando questa si raffredda” (Ciavolella 2013: 262).

³³ “Grazie alla speculazione ficiniana, l’amore greco di Platone veniva a dar la mano all’amore dei moderni poeti toscani: Cavalcanti e Dante, il Dante della *Vita Nova* e del *Convivio* e delle rime, e il Petrarca anche, riacquistavano una dignità di materia se non di lingua, non inferiore a quella dei classici. Dalla Raccolta Aragonese, delle antiche rime volgari al *Comento* di Lorenzo il Magnifico e alla *Canzone d’Amore* di Girolamo Benivieni con il commento del Pico, si disegna il recupero e lo sviluppo a Firenze nell’ultimo trentennio del Quattrocento di una tradizione letteraria volgare giustificata dal concetto neoplatonico dell’amore” (Dionisotti 1969: 18).

³⁴ ‘Relleno’; traducción literal de *repletio*, derivado del verbo *repleo* (‘llenar de nuevo, rellenar’).

BIBLIOGRAFÍA

Agrippa, Henri Corneille (1990), *De nobilitate et praecellentia foemini sexus*, eds. R. Antonioli et al., Genève, Droz.

- Arnulfo de Orleans (1932), *Allegoria super Ovidii "Metamorphosin"*, ed. F. Ghisalberti, en "Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo '12", *Memorie del Reale Istituto Lombardo*, Milano, Hoepli, 34: 157-234.
- Asensio, Eugenio (1975), "Damasio de Frías y su *Dórida*, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid", *NRFH*, 24: 219-234.
- Aurigemina, Marcello (1973), "La teoria dei modelli e i trattati d'amore", *La letteratura italiana. Storia e testi*, Bari, Laterza, vol. IV, tomo 1.
- Baldacci, Luigi, ed. (1975), *Lirici del Cinquecento*, Milán, Longanesi: xv-lx.
- Bembo, Pietro (1978), *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, UTET.
- Bianchini, Andreina (1995), "Herrera: Questions and Contradictions in the Critical Tradition", *Caliope*, 1: 58-71.
- Bellinoto, Elena Ofelia (1973), "Estudio sobre los Diálogos de Amor", *Revista da Faculdade de Letras*, 3: 161-218.
- Bodei, Remo (1991), "*Ordo amoris*". *Conflitti terreni e felicità celeste*, Bologna, Il Mulino.
- Burke, Peter (1998), *Los avatares de "El cortesano"*, Barcelona, Gedisa.
- Castiglione, Baldassarre (1994), *El cortesano*, trad. Juan Boscán, ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra.
- Ciavolella, Massimo (1992), "Eros e memoria nella cultura del Rinascimento", *La cultura della memoria*, eds. L. Bolzoni y P. Corsi, Bologna, Il Mulino: 319-334.
- (1993) "La trattatistica amorosa nel Rinascimento", *L'Italia e la formazione della civiltà europea*, ed. F. Bruni, Roma, Banca Nazionale dell'Agricoltura: 97-109.
- (2013) "Amor hereos, malinconia e impotenza: a proposito di un oroscopo di Girolamo Cardano sulla propria vita", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16: 255-265.
- Croce, Benedetto (1967), "Trattati d'amore del Cinquecento", en *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento* [1945], Bari, Laterza, I: 187-197.
- Cuevas, Cristóbal (1990), "Amor humano, amor místico: la concepción amorosa de Fernando de Herrera", *Caligrama*, 3: 9-29.

- Dionisotti, Carlo (1969), ed., *Prose e Rime di Pietro Bembo*, Torino, UTET.
- Dronke, Peter (2003), *Imagination in the Late Pagan and Early Christian World*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- Du Bellay, Joachim (2003), *La deffence et illustration de la langue françoise*, in *Oeuvres complètes, I*, eds. F. Goyet y O. Millet, París, Champion.
- Egido, Aurora (2010), “Garcilaso y la puerta cerrada”, *Homenaje a José Manuel Blecua Perdices*, eds. G. Clavería y D. Poch, Barcelona, Ariel: 63-85.
- Fenzi, Enrico (2008), “*Translatio studii* e imperialismo culturale”, *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. J. San José, Salamanca, Universidad: 19-121.
- Fernández Mosquera, Santiago (1997), “De nuevo sobre la consideración de *Algunas obras* de Herrera como cancionero petrarquista”, *Ínsula*, 560: 14-17.
- Ficino, Marsilio (1962), *Opera*, Torino, Bottega d’Erasmus.
- (2004), *Quid sit lumen*, en *La tercera dimensión del espejo: ensayo sobre la mirada renacentista*, trads. P. Jiménez Manzorro y J. G. Díaz Urmeneta, Sevilla, Universidad: 335-350.
- (1973), *Sopra lo amore over’ Convito di Platone*, ed. G. Ottaviano, Milán, Celuc.
- Herrera, Fernando de (1580), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- *Poesía castellana original completa* (1985), ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra.
- León Hebreo (1986), *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos.
- López Estrada, Francisco (1972), “*L’Amore innamorato* de Minturno (1559) y su repercusión en la literatura pastoril española”, *Homenaje a Joaquín Casalduero*, Madrid, Gredos: 315-324.
- Marcel, Raymond, ed. (1956), Marcel Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, París, Les Belles Lettres.

- Menéndez Collera, Ana (2003), “Ecos de la temática amorosa tradicional en el discurso poético manierista de Fernando de Herrera”, *RILCE*, 19: 243-263.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1946), *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, CSIC.
- Miró, Oriol, ed. (2017), Pietro Bembo y Giovanni Francesco Pico della Mirandola, *De imitatione. Sobre la imitación*, New York, IDEA.
- Morros, Bienvenido (2004), “Idea de la lírica en las *Anotaciones a Garcilaso de Fernando de Herrera*”, *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*, eds. M. J. Vega, y C. Esteve, Vigo, Mirabel: 211-229.
- Navarro Durán, Rosa (1997), “El argumento de amor en los sonetos de *Algunas obras*”, *Ínsula*, 560: 4-6.
- Nifo, Agostino (1990), *Sobre la belleza y el amor [De pulchro et amore, 1531]*, ed. y trad. de Francisco Socas, Sevilla, Universidad.
- Orozco, Emilio (1951), “Realidad y espíritu en la lírica de Herrera. (Sobre lo humano de un poeta ‘divino’)”, *Boletín de la Universidad de Granada*, 23: 3-35.
- Pepe, Inoria (2004), “Fernando de Herrera, creador del Petrarca español: las *Anotaciones a la obra de Garcilaso*”, *Calíope*, 10: 69-87.
- Perella, Nicholas J. (1969), *The Kiss Sacred and Profane*, Los Angeles, Berkeley Univ. Press.
- Pico della Mirandola, Giovanni (1942), *Commento sopra una canzone de amore composta da Girolamo Benivieni (1486)*, ed. E. Garin, Firenze, Vallecchi.
- Ponchioli, Daniele, intr. (1968), *Lirici del Cinquecento*, ed. G. De Bonino, Torino, UTET.
- Ruestes, M^a Teresa (1989), *Las Églogas de Fernando de Herrera: fuentes y temas*, Barcelona, PPU.
- Ruiz Pérez Pedro (1997), “Mitología del ascenso en los sonetos herrerianos”, *Ínsula*, 560: 6-9.
- Sánchez de las Brozas, Francisco, el Brocense (1574), *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega, con anotaciones y enmiendas*, Salamanca, Pedro Lasso.

- Schmidt, Rachel (1995), "Herrera's Concept of Imitation as the taking of Italian Spoils", *Caliope*, 1: 12-26.
- Schwartz, Lía (2016), "Amor y deseo en textos de Fernando de Herrera, humanista, poeta neoplatónico y estoico", *Criticón*, 128: 53-68.
- Serés, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica.
- (2004), "'Si hija de mi amor mi muerte fuese'. Tradiciones y sentido", *La Perinola*, 8: 463-85.
- (2019), *Historia del alma (Antigüedad, Edad Media, Siglo de Oro)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-CECE.
- Simonatti, Selena (2013), "El amor en los tiempos de la Contrarreforma. El *Diálogo de amor* de Damasio de Frías", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 17: 235-65.
- Tonelli, Luigi (1933), *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Florencia, Leo Olschki.
- Torres, Ginés (2018), "Tres apuntes sobre la filosofía neoplatónica de la luz en la 'Canción al nacimiento de la hija del marqués de Alcañices'", *RILCE*, 34: 820-45.
- Vasoli, Cesare (1988), "Su alcuni temi della 'filosofia della luce' nel Rinascimento: Ficino (*De Sole e De lumine*) e Patrizi (libro primo della *Panaugia*)", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari*, 9: 63-89.
- Vega, Garcilaso de la (1995), *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica.
- Vilanova, Antonio (1989), "El peregrino de amor en las *Soledades de Góngora*", *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen: 424-436.
- Zonta, Giuseppe (1913), *Trattati del Cinquecento sulla donna*, Bari, Laterza.

LUCA D'ASCIA

*Ermafrodito amoroso e ragione senza genere:
Tullia d'Aragona e Benedetto Varchi
nel Dialogo dell'infinità d'amore*

Firenze, 1547: una delle cortigiane più famose dell'epoca, Tullia d'Aragona, orgogliosa figlia naturale di un cardinale della dinastia aragonese, già amante di Filippo Strozzi, che Vettori invitava a non leggere lettere di Stato "in presenza della Tullia", ed ora in eccellenti rapporti con il partito mediceo vincitore, discute una serie di questioni d'amore davanti a un nutrito pubblico di letterati gentiluomini. L'entrata in scena del filosofo Benedetto Varchi, fresco di studi padovani, figura di spicco dell'Accademia fiorentina patrocinata da Cosimo de' Medici e punto di raccordo fra tale istituzione di fondazione recente e l'Accademia degli Infiammati dello Speroni, le consente di sottoporre a un esperto il quesito principale: se sia possibile amare con termine. Per quanto aristotelico, Varchi è anzitutto un lettore di Boccaccio, consapevole che amore è sinonimo di cultura e che la forza della presenza femminile, che ha civilizzato il rustico Cimone, è ancora una volta imprescindibile quando si tratta di cimentarsi in una competizione dialettica. Si accinge quindi di buon grado a sgombrare il campo dalle possibili am-

biguità terminologiche, dimostrando che la proposizione “se sia possibile amar con termine” è identica all’altra “se amore sia infinito”. Lasciandosi alle spalle le digressioni sulla gerarchia rispettiva del nome e del verbo, che le ricordano l’invenzione eroicomica di Andrea Guarna nel fortunato *Bellum grammaticale* (Puliga-Hautala 2011: 70-71; Cassiani 2013: 58), Tullia entra nel vivo del problema mettendo in dubbio la possibilità di un amore infinito, perché nessuna cosa è propriamente infinita da un punto di vista peripatetico, e viene refutata da Varchi che richiama la distinzione dello Stagirita fra infinito in atto e infinito in potenza. Sono così poste le premesse perché la stessa Tullia possa trarre la conclusione corretta: amore è infinito in potenza perché il desiderio amoroso non ha limiti, dato che il suo fine naturale, la soddisfazione sessuale e la generazione, costituisce un punto d’arrivo solo per l’amore volgare, comune a tutti gli animali, ma non per quello onesto e propriamente umano. In questo modo viene messa fuori causa l’obiezione aristotelica, riportata da Varchi, per cui ogni agente agisce in funzione di un fine estrinseco la cui soddisfazione implica la cessazione dell’azione. Il buon senso empirico di Tullia non manca di osservare che molti cessano di amare, ma Varchi si cava d’impaccio rispondendo che in questo caso un individuo particolare non ama più e smette quindi di essere soggetto del sentimento amoroso, ma la negazione di un rapporto d’inerenza non modifica le proprietà intrinseche della qualità predicata: il sentimento amoroso in sé considerato rimane virtualmente infinito. Nel corso del dibattito Tullia acquista una posizione di autorità dall’alto della quale si permette di chiarire tre dubbi del Varchi: perché l’amore generativo sia stato considerato “disonesto” (la qualificazione vale solo nella prospettiva specificamente umana), perché i filosofi socratici preferiscano i belli (qui si chiarisce la natura sublimata dell’amor platonico, opportunamente distinto dall’autentica pederastia) e perché in certi casi

di amor volgare il coito non implichi cessazione del desiderio, bensì un aumento di esso o, al contrario, la sua trasformazione in antipatia e rifiuto. In cambio del ruolo magistrale che ha svolto nella discussione principale Varchi pretende di essere fatto partecipe dei discorsi presumibilmente ameni che hanno preceduto la sua entrata in scena. Gli vengono così sottoposte dal senese Lattanzio Benucci altre due questioni filosofiche (la prima e più importante era stata assegnata a Tullia e solo attraverso la sua mediazione affidata definitivamente all'esperienza del Varchi): se la finalità di ogni amore sia egoistica e se sia più forte l'amore prodotto di una libera scelta o quello indotto dal destino o necessità naturale. Varchi glissa sul secondo dubbio, delegandolo all'autorità del filosofo aristotelico Simone Porzio, e scioglie positivamente il primo. A questo punto raccoglie finalmente la sua messe di cronaca mondana: un'informazione di prima mano sul "salotto" fiorentino-senese di Tullia da cui risulta chiaramente l'assenza di relazioni amorose privilegiate, con buona pace di Bernardo Tasso che veniva considerato in quel momento l'amante ufficiale dell'illustre cortigiana. Il *Dialogo dell'infinità d'amore* viene pubblicato lo stesso anno delle *Rime* di Tullia, il 1547, e i due testi convergono nel costruire un'autorità letteraria che permette all'autrice di essere esentata da Cosimo I, altamente celebrato in entrambi i testi, dall'obbligo di portare il velo giallo cui erano tenute le prostitute secondo la legislazione della Firenze dell'epoca.

1. *L'ombra di "Messer Sprone".*

"Io non so se la ragione sia maschio o femmina" afferma recisamente Tullia d'Aragona rivolgendosi al Varchi in un passo cruciale del dialogo (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 212). La forma retorica della litote non esprime realmente dubbio, ma certezza della neutralità di genere di una forma logica che messer Benedetto possiede per insegnare, non per occulta-

re invidiosamente, e che la signora Tullia apprende per trarre conclusioni che non sono meno importanti per il fatto che le premesse ne siano poste da altri. Il concetto non è scontato nel primo Cinquecento, di fronte a un paradigma aristotelico che proclama spavalidamente che le azioni degli attivi si innestano su una potenza debitamente predisposta e che, di conseguenza, indipendente per funzione e forse anche per sostanza, l'attività cognitiva richiede nondimeno la perfezione biologica dell'organismo maschile per esplicarsi compiutamente. Scontato, del resto, non lo è neppure nel secolo XXI al cospetto di un femminismo che tende a identificare la specificità di genere con una sovrarazionalità sacra estranea alla ragione dominante e in perpetuo conflitto con essa. Curiosamente, tale linea sovrarazionalista non è il prodotto neoterico di una critica al soggetto occidentale e alla volontà di sapere elaborata a partire dai *seminal works* di Adorno e di Foucault, *Dialettica dell'illuminismo* o *Sorvegliare e punire*, ma si trova già anticipata con vivace chiarezza paradossale da cinquecentisti come Sperone Speroni nel suo *Dialogo della dignità delle donne*, da cui è bene partire per ogni discorso su Tullia d'Aragona. Speroni muove infatti dall'idea di una basica diversità mentale fra uomo e donna, derivata a sua volta di una diversità biologica, ma fa finta di permutare i criteri di valutazione, dimostrando la superiorità effettiva della "servitù" domestica femminile sul dominio, attivo e designato esplicitamente come "tirannico", che l'uomo esercita nello spazio pubblico, rovesciamento questo abbastanza plausibile in un orizzonte concettuale aristotelico: l'agente non agisce forse sempre per un fine e il fine della guerra non è forse la pace, il fine dell'acquisizione l'amministrazione, il fine del movimento la quiete? I paradossi si accumulano trionfalmente nel *Dialogo della dignità delle donne*: "l'umanità nostra è una repubblica d'ottimati, donne dette per eccellenza, cioè signore del mondo: fra le quali una sola e non più dal governo d'alcuna casa propria-

mente nominiamo moglie, a cui ufficio convenevole veramente alla natura di lei è per reggere la sua famiglia, conservando prudentemente quello che 'l suo marito, certo più faticoso e più forte ch'ella non è, travagliando suole acquistare. Nel quale officio qual è la virtù alla fortuna, qual è la pace alla guerra, quale è il porto alla tempesta e alle nostre operazioni il fin nostro e la felicità nostra; tale dire dobbiamo che è la moglie al marito, se 'l marito è marito, non tiranno" (Speroni 1542, ed. 1740: I, 55). Gli argomenti astratti coincidono curiosamente con il senso comune di un patriarcato che, specialmente in ambito mediterraneo, si è intrecciato in modo indissolubile, fino a tempi piuttosto recenti, con un matriarcato domestico discreto ma onnipervasivo. In questa rivalutazione paradossale della "servitù" —alimentata dalla percezione dell'incongruenza fra l'ideologia cortese del servizio d'amore, la cui origine concreta nel mondo del vassallaggio feudale era ormai troppo lontana per essere ricordata con esattezza (Duby: 1982), e le relazioni sociali effettivamente in vigore fra uomo e donna nel mondo cinquecentesco e argomentata da chierici e scolari che si mantengono a una prudente distanza dall'istituzione matrimoniale la cui costitutiva dimensione gerarchica e patriarcale viene riaffermata invece proprio dalla nobildonna sposata che essi si pregiano di onorare— trova posto anche l'attribuzione alla donna di qualità che non hanno nulla a che vedere con la ragione, ma che la possono egregiamente sostituire nel contesto di una vita sociale contrassegnata dalla prevalenza di un'erasmiana *stultitia* "perciocché altra cosa è essere irrazionale, quali sono le bestie, ed altra cosa è superar la ragione e sopra quella operare, siccome fanno le intelligenzie; tra le quali una è Amore, e per avventura la maggiore. Sono aunque le donne animali anzi soprarazionali, che razionali; nelle quali Amore, quale loro anima, fa quelle istesse operazioni, che fa negli uomini la ragione; ma molto meglio e più tosto" (Speroni 1542, ed. 1740: I, 53).

L'irrazionalità/sovrarazionalità della donna costituisce lo sfondo di una concezione dell'amore che mette l'accento sul nesso amore/ragione, senza peraltro riaffermare l'esclusività maschile nella costruzione del "centauro" erotico, come Speroni si compiace di rappresentarlo. Il teorico dell'Accademia degli Infiammati non si sottrae alla generale tendenza cinquecentesca a fare del pubblico, se non dell'interlocutore, femminile un destinatario legittimo di concezioni platoniche che nell'originale greco, come mostra chiaramente il discorso di Pausania nel *Convivio*, tendevano ad escluderlo nella dimensione della prassi per relegarlo, semmai, alla sfera del mito e del sacro in cui si impone l'autorità *sui generis* di Diotima. Speroni non elude la specificità femminile che radica la sua forma di amare nella dimensione dell'amore umano, reso imperfetto dalla gelosia e nettamente al di sotto di quello onesto e divino, anzi la rappresenta in maniera esemplare facendo di Tullia una interlocutrice attiva, e non certo solo una spettatrice e moderatrice come le dame degli *Asolani* e del *Cortigiano*, del suo *Dialogo d'amore*. Nel testo speroniano il personaggio di Tullia possiede una baldanza affermativa che sostanzialmente sarà ereditata dalla protagonista del *Dialogo dell'infinità d'amore*. Quella baldanza, però, serve soltanto a rendere più incisiva la confutazione da parte dell'interlocutore principale, Grazia, dei suoi numerosi errori che derivano tutti dal falso presupposto che l'amore sia tanto più intenso quanto più vicino ai sensi e slegato dalla ragione: "Ma che da i sensi alla ragione faccia tragitto l'amore, io non lo provo per me, né posso credere che sia vero; anzi a me pare, tanto essere maggiore e più fervente lo amore, quanto egli è meno dalla ragione temperato" (Speroni 1542, ed. 1740: I, 6). La sua concezione è supportata da favole poetiche, "miti" che rifanno a modo loro quelli platonici, come quello narrato dal Molza, ma non certo dalla verità filosofica che sta a cuore all'autore del dialogo. In definitiva a Tullia si addita la via della sublimazio-

ne, dell'accettazione del distacco fisico come perfezionamento dell'amore spirituale, nella piena consapevolezza che tale sublimazione la trasforma da soggetto attivo in soggetto passivo, senz'altro fonte dell'ispirazione poetica di Bernardo Tasso che nelle sue *Rime* per Tullia investe il proprio onore di gentiluomo letterato non meno che nel doveroso e virile servizio a Ferrante Sanseverino, ma tale esclusivamente a costo di una negazione della propria identità come soggetto desiderante. Si può dire insomma che solo per accidente, ma non sostanzialmente, come "specchio" di Bernardo assai più che come suo "sole" Tullia si evolve nel corso del dialogo dall'iniziale pungente gelosia, che denota mancanza di autostima e quindi coscienza embrionale di un'imperfezione, giacché "chiunque teme, ove e quando egli dovrebbe sperare, e diffidando di sé medesimo, a guisa di prodigo dona altrui la speranza, di che è virtute essere avaro, già è geloso lo innamorato; se innamorato si dee chiamare *Chi vive del desio fuor di speranza*" (Speroni 1542, ed. 1740: I, 12), fino a raggiungere l'amore onesto, definito come tensione unitiva e simboleggiato dall'immagine dell'ermafrodito (I, 6; 24; 33) in piena conformità con Leone Ebreo i cui *Dialogi d'amore*, non citati, sono certo presenti come elemento di sfondo. Per la Tullia di Speroni la "ragione" non è certamente femmina, ma indica a lei femmina e cortigiana, sottoposta quindi a una condizione di "servitù" diversa, ma non meno onerosa di quella a cui soggiace la sposa legittima (I, 26-27), un orizzonte lontano cui può pervenire solo sottomettendosi a una tutela esterna e accettando un evidente paternalismo argomentativo (Smarr 1998). D'altra parte, la frase che abbiamo citato all'inizio di questo contributo acquista il suo spessore storico proprio perché viene dopo il *Dialogo d'amore* speroniano ed è posto in bocca a una donna già consacrata come personaggio letterario, inseparabile ormai dagli scrittori che danno il loro contributo perché divenga ciò che è. La Tullia che rivendica per sé stessa l'uso di

ragione, creata da sé stessa o creata dal Varchi che sia, rappresenta in ogni caso una riscrittura polemica del palinsesto speroniano: polemica alla maniera cinquecentesca, ispirata al canone dell'emulazione attraverso l'imitazione e preceduta quindi da un rotondo elogio dello Speroni. Le lodi d'obbligo non mancano: "Io non mi voglio aguagliare in cosa niuna al vostro e mio dottissimo, leggiadrissimo e cortesissimo messer Sprone, né al raro e eccellente valor del nostro signor Muzio; anzi voglio lor ceder, come è di lor merito e di mio debito, in tutto salvo ch'in conoscere il pregio vostro, se ben non so né posso lodarlo come hanno fatto essi (...) Anzi in questo credo di avanzargli quanto eglino trapassano me di spirito e di eloquenza" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 188). Ma al lettore attento non sfugge l'intenzione coperta di quell'elogio: insinuare, neanche troppo velatamente, che dopo il *Dialogo d'amore* resta ancora molto, e forse l'essenziale, da dire.

2. La musa ispiratrice e la polemica religiosa

Lo Speroni non è peraltro il solo concorrente nella gara letteraria intorno a Tullia inscenata nel *Dialogo dell'infinità d'amore*. Fra l'innamorata terrena e gelosa dell'accademico padovano e la donna di cervello più che di cuore che fa tesoro della lezione del Varchi vi è una giuntura rappresentata dalla celebrazione poetica di Girolamo Muzio, non a caso citato con lo stesso rilievo di "messer Sprone". Il riferimento va evidentemente alle *Rime* della cortigiana, pubblicate nel 1547 in contemporanea con il *Dialogo*, dove l'ampia raccolta di *Egloghe* in cui il letterato di Capodistria appare sotto il travestimento pastorale di "Moposo" assicura all'antico amante di Tullia negli anni ferraresi la parte del leone fra gli interlocutori di un'autrice per cui la scrittura, come è comune nel medio Cinquecento, si risolve nella tessitura paziente ed esaustiva di un'ampia trama di relazioni sociali (Hairston 2016). Mentre per Speroni Tullia si limitava ad

ispirare i versi imperituri di Bernardo Tasso, secondo un processo di sublimazione dell'amore fisico attraverso il beneficio della distanza negato per definizione alla concretezza spazio-temporale dell'animo femminile, Muzio non ha alcuna esitazione nel conferire a Tullia uno *status* pieno di scrittrice, accostando il trattato filosofico ai componimenti poetici: "Ma non men gloriosa è la corona / ch'ella tesse a sé stessa: ch'oltra quelle / rime che d'ella col favor suo ispira / a chi del suo amor arde, che da lei / non men provengon che da l'altre Muse / le rime e i versi de gli altri poeti, / ella suol d'or in or con le sue rime / destare i boschi intorno; e ad ora ad ora, / co' i più rari pastor cantando a prova / tiene intenti al suo dir Fauni e Napee. / Già son impressi in più ch'in una pianta / gli alti suoi amori; e la virtù d'amore / quanto sia grande e quanto sia infinita / si legge da lei scritta in nuove scorze; / e soggetti altri, che felicemente / viveran col suo nome chiari e eterni" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1969: 117). Peraltro questo breve accenno che attribuisce alla donna colta la stessa dignità degli ingegni maschili che la celebrano resta marginale rispetto alla centralità della figura della "Musa ispiratrice" (dal gioco paronomastico *Tullia/Talia* germina per espansione e variazione la lussureggiante vegetazione encomiastica delle *Egloghe*). Costei accompagna il pastore in un percorso iniziatico che presenta chiare reminiscenze del volo dell'anima nel *Fedro* platonico e si conclude in un dissolversi nell'innocenza della natura anteriore al peccato. Il tema del regno di Venere del neoplatonismo quattrocentesco ritorna con forza, con accenti che ricordano Poliziano e Botticelli anche se ora non è più la progenitrice degli Eneadi, bensì la casta Diana la divinità tutelare di un'armonia spirituale che si è lasciata alle spalle l'eroticismo esplicito e la gelosia tormentosa delle prime *Egloghe*: "Ma che novo desir mi punge il core / di levarmi da terra? Oh, ch'i' mi sento / mutar di fuori e farmi un bianco augello; / le man, gli omeri, il capo, il collo, il petto / tutti si

veston di novelle piume; / già comincio a cantar, già batto l'ali (...) I' veggio aperto le dorate porte / del gran giardin, ch'i muri ha di zafiro; / qui n'acoglie Diana e qui n'envia / per la verdu-ra del suo bel verziere; / qui la fiorita e verde primavera / muove d'intorno (...) qui l'alma Clori e il suo diletto sposo / spargendo a l'aere ognor novelli odori / van dipingendo il variato suolo..." (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1969: 97-98). È chiaro che in questo innalzamento simbolico scompare completamente la condizione concreta di cortigiana della Tullia speroniana, fonte non tanto di inferiorità morale quanto di incompleta disponibilità di sé stessa e pertanto, parte integrante di quella "schiavitù" femminile impietosamente diagnosticata nel *Dialogo della dignità delle donne*. Ma al di là del dato sociologico è tutto l'impianto aristotelico che viene abbandonato in una trionfale riduzione della "materia" femminile, le cui caratteristiche negative tradizionali non vengono sottoposte a riesame, a "forma" che si rispecchia pienamente in un'"immagine" (e, certo, in questa rivalutazione dell'adeguatezza epistemologica dell'immagine consiste, anche per Muzio, il momento specificamente "rinascimentale" rispetto al pensiero originale di Platone). La grande metafora dello specchio era stata al centro del commento ficiniano al *Simposio*: "itaque amantis animus speculum in quo amati relucet imago" (Ficino 1956: 158). Sulla scorta del neoplatonico quattrocentesco diventava così possibile tradurre pittoricamente la tensione unitiva del sentimento erotico in "ritratto": "E se io non ho così dotta mano che di voi possa fare un vero ritratto penso avervi almeno ombreggiata in maniera che siccome dalle ombre delle bellezze superiori gli animi nostri di grado in grado al disio della vera bellezza sono tirati, così da questa ombra da me fatta di voi, i più gentili spiriti potranno salire alla considerazione di quel vero ch'è in voi; or quale che ella si sia, tale la vi mando nè altro vi dirò se non che se un'altra figura poteste vedere con gli occhi corporali la quale

io porto già gran tempo nell'amino e di quella farne comparazione con voi stessa, sono sicuro che voi medesima non sapreste discernere se in voi o in me sia più vera l'immagine di quella forma ab eterno conceputa nella mente di Dio, alla cui simiglianza vi fabricò natura quando ella volse 'Mostrar quaggiù quanto lassù potea'" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1969: 112). Il pradigma di questo erotismo tradotto in immagine è naturalmente Tiziano, come aveva suggerito il *Dialogo d'amore* speroniano: "*Tullia*. Or che altro è tutto il mondo, fuor che una bella e grande adunanza di ritratti fatti per mano della natura? (...) ed è ritratto lo amante; ma lo è ancora lo specchio, e ritragge lo artefice; ma il ritratto del dipintore è il men buono di tutti gli altri (...). *Tasso*. Signora mia voi fate torto a Tiziano, le cui immagini son più care a' grandi uomini, che non son molte di quelle cose che suol produr la natura" (Speroni 1542, ed. 1740: I, 30-31). La tendenza allegorica e le potenzialità narrative proprie del genere pastorale permettono al Muzio di conferire particolarissimo risalto alla tematica dell'amor platonico, coerente con la contrapposizione netta fra amore terreno e amore onesto su cui è imperniata la sua postfazione, contemporanea e complementare alle *Egloghe*, al *Dialogo dell'infinità di amore* dato alle stampe con il pieno riconoscimento della paternità di Tullia non più celata dietro lo pseudonimo di "Sabina" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 245-47). Una contrapposizione che, come vedremo, non rende del tutto ragione all'ispirazione in qualche misura più aristotelica della collaborazione fra Tullia e Benedetto Varchi, sintetizzata emblematicamente dalla preferenza accordata a Leone Ebreo rispetto al Bembo. Muzio insiste sul platonismo anche nei sonetti che compongono le *Rime* (di vari) a *Tullia d'Aragona*: "...in voi stessa si volga il chiaro aspetto / de l'alma vostra, in cui degli alti cori / risplende il bel, e 'n tutti i vostri ardori / fiammeggiar si vedrà celeste affetto" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1969: 53). In questo modo conferisce una par-

venza di unità a una raccolta eterogenea e trova modo di attribuirsi perentoriamente il ruolo di corifeo del coro encomiastico che varia a proprio modo (come emerge con particolare evidenza nei componimenti del Molza e di Giulio Camillo) la melodia fondamentale dell'innalzamento spirituale. Tanta ostentazione di eros sublimato, che potrebbe sembrare eccessiva perfino per gli standards dell'epoca considerando la notoria condizione di cortigiana della celebrata e che stride in confronto non solo alla denigrazione aretinesca ma anche al realismo speroniano, acquista tuttavia un suo preciso e non superfluo sapore polemico se posta in rapporto con l'identificazione fra cultura e scrittura femminile e spiritualismo religioso che nell'Italia del tempo aveva un nome prestigiosissimo e quasi inattaccabile: quello di Vittoria Colonna, il cui sodalizio con Michelangelo si presentava come paradigma di amor sacro. La Tullia che nelle *Rime* ispira amor celestiale non crede – e può permettersi di non credere perché ha, almeno fittiziamente, le carte in regola dal punto di vista platonico - alla virtù celestiale di un cenacolo di “perfetti” – la valdesiana *Ecclesia viterbiensis* - che pensano di aver trascorso nella loro personalissima ricombinazione delle lettere dell'“alfabeto cristiano” i limiti della società che li circonda e di quel *corpus mixtum* ecclesiastico che della società e della sua morale inconsapevolmente profana non può non essere il riflesso (Firpo 1990). L'interessante sonetto di Benedetto Arrighi, che afferma la superiorità di Tullia su Vittoria Colonna (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1969: 79), va letto insomma nel contesto della posizione religiosa del Muzio, l'autore delle *Vergeriane* tenace avversario del partito “evangelista” e valdesiano ancora fortissimo nel 1547, a due anni dalla “quasi elezione” del Pole nel conclave del 1549, e rimanda direttamente al componimento poetico più interessante della cortigiana romana. A una decina d'anni di distanza passa attraverso la compagine delle *Rime*, insieme al ricordo del sodalizio amoroso col Muzio, quello del-

la predicazione di Bernardino Ochino a Ferrara, centrata sul tema valdesiano della giustificazione per fede, e, da parte della donna libera che rivendica in filigrana il proprio stile di vita consapevolmente mondano, della difesa del carnevale connessa al principio del libero arbitrio, cioè della responsabilità umana opposta all'"arroganza" di chi crede di poter andare in cielo "calzato e vestito", secondo la celebre espressione sarcastica del cardinale Marcello Cervini, semplicemente per credere nel "beneficio di Gesù Cristo crocifisso". I versi della cortigiana si abbattono incalzanti sull'eretico angelicato: "Bernardo, ben potea bastarvi averne / co'l dolce dir, ch'a voi natura infonde, / qui dove il re dei fiumi ha più chiar'onde, / acceso i cuori a le sante opre eterne; / che se pur son in voi pure l'interne / voglie, e la vita al vestir corrisponde, / non uom di frale carne e d'ossa immonde, / ma sete un voi de le schiere superne. / Or le finte apparenze, e 'l ballo, e 'l suono, / chiesti dal tempo e da l'antica usanza, / a che così da voi vietati sono? / Non fora santità, fora arroganza / torre il libero arbitrio, il maggior dono / che Dio ne diè ne la primiera stanza" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1969: 39). Travestimento consapevole, necessità dell'illusione e dell'apparenza, libertà del volere: sono temi centrali della cultura ferrarese degli anni Trenta del Cinquecento. Proprio a Ferrara, d'altra parte, anche se successivamente alla partenza di Tullia, la questione della partecipazione della donna al dibattito filosofico era stata dibattuta ad alto livello in occasione della comparsa di Anna d'Este come auditrice di una lezione dell'aristotelico Vincenzo Maggi, e gli argomenti che erano stati adottati nel *Mulierum praeconium* di costui, subito volgarizzato come *Brieve trattato dell'eccellenza delle donne*, in favore della capacità intellettuale femminile avevano anticipato l'impostazione generale del *Dialogo dell'infinità d'amore* (Plastina 2017: 121). Ma, al di là della riconosciuta maturità della donna al momento di intervenire in polemiche non banali, l'intreccio tematico del sonetto contro

Ochino rimanda con forza all'inquieta personalità di Celio Calcagnini, autore di un testo antiluterano sul libero arbitrio conosciuto e apprezzato da Erasmo ma anche dell'apologo *Personati* ("In maschera") sul carnevale ferrarese cui partecipava ufficialmente il duca Ercole II probabilmente "travestito" sotto spoglie burlesche e nettamente antieroiiche nell'enigmatica *Allegoria di Ercole* di Dosso Dossi, il grande interprete pittorico dell'umanesimo simbolista ed eterodosso della città padana (Ciammitti, Ostrow, Settis 1999). Senza perdere minimamente d'attualità, il dibattito si sposta nella Firenze del 1547 dove sono a confronto la tendenza evangelista, appoggiata dal segretario ducale Riccio, e quella "controriformista" patrocinata dalla duchessa Eleonora di Toledo. A questo punto risulta tutt'altro che casuale la forte presenza della famiglia Toledo accanto a quella Medici fra i destinatari dei sonetti encomiastici di Tullia che sembra così, come il suo amico Muzio, prendere decisamente posizione contro gli "spirituali". Al di là dell'ovvio aspetto opportunistico, per cui la costruzione di un'*auctoritas* letteraria legata alle tendenze vincenti, o che si ipotizzano vincenti, del momento è imprescindibile per riabilitare la propria condizione subalterna di cortigiana, si percepisce la volontà di imprimere un suggello nitido e inconfondibile a quello che fra la Toscana e l'area padovano-ferrarese si sta profilando come il "salotto" intellettuale della "signora Tullia". Il sonetto all'Ochino, che nel 1547 si poteva criticare apertamente perché aveva già rinunciato a "predicare Cristo in maschera" trasformandosi in *exul religionis causa*, si estende per sineddoche ad altri esponenti ancora inattaccabili del valdesianesimo e costituisce un primo elemento di contrasto con l'iconografia superficialmente e pacificamente platonica proposta in prima istanza dalle *Rime*. Difendere il libero arbitrio era una posizione conservatrice dal punto di vista della storia della diffusione delle idee riformate in Italia e un depotenziamento dello stesso platonismo, il cui punto di

forza in quegli anni era proprio l'interazione con il petrarchismo (e magari ciceronianismo) letterario e lo spiritualismo religioso, come avviene ad esempio in Giulio Camillo, un altro entusiastico celebratore di Tullia (Vasoli 1977; Bolzoni 1984). La posizione di Muzio e della sua amante implicava però anche una convergenza metodologica, questa sì tutt'altro che conservatrice, con l'aristotelismo che non era solo quello dell'apologetica domenicana, ma anche quello potenzialmente eterodosso dei discepoli di Pomponazzi impegnati in quegli anni a pensare un ruolo originale della scrittura filosofica in volgare, che apriva nuovi spazi anche alla presenza culturale della donna nella società. Come vedremo, la collaborazione con Benedetto Varchi, ridimensionando nettamente bembismo e platonismo, fa proprio di questo impegnato aristotelismo il tratto distintivo e originale del *Dialogo dell'infinità di amore*. Lo scarto non si riduce alla polemica contro gli "spirituali" o al confronto, esplicito nell'Arrighi ma latente nell'intera compagine delle *Rime*, con l'opera già autorevole di Vittoria Colonna. Se nelle *Rime* a lei dedicate Tullia è la guida sublimata a un innalzamento spirituale, ben più aderente all'archetipo petrarchesco è la presentazione che la poetessa fa di sé stessa come vittima della "fortuna", frustrata nei suoi sforzi di progresso culturale da una perenne incertezza esistenziale e per questo condannata a guardare ai suoi dotti amici dal basso della distanza che non è tanto quella naturale di chi è nata donna quanto quella sociale dell'*idiota* che, pur provvisto di talento e di ingegno, non ha avuto tempo e agio per approfondire gli studi. Questo aspetto, appena accennato nelle *Rime*, diventa centrale nel *Dialogo dell'infinità d'amore* dove il rapporto fra Varchi e Tullia si modella proprio su quello fra il letterato e l'*idiota* e, si badi bene, in termini tutt'altro che negativi per quest'ultimo che si beneficia di un fresco empirismo. D'altra parte, lontano da un "tranquillo porto" il personaggio poetico delle *Rime* si stacca sovente dalla ba-

nalità encomiastica - quella che Croce, elegante commentatore del sodalizio Tullia-Varchi (Croce 1945), avrebbe chiamato la vistosissima "non poesia" dell'intera raccolta e che è viceversa essenziale in una prospettiva sociologica) per assumere in proprio gli accenti del Petrarca più "antistilnovista" e segnato dalla consapevolezza dell'irrazionalità della malattia d'amore, come nel bel sonetto XXXIX a Piero Manelli che ribadisce, ma dall'interno e senza connotazioni peggiorative, la descrizione inquieta e passionale della Tullia speroniana: "Amore un tempo in così lento foco / arse mia vita, e sì colmo di doglia / struggeasi 'l cor, che qual altro si voglia / mártir, fora ver lei dolcezza e gioco. / Poscia sdegno e pietate a poco a poco / spenser la fiamma, ond'io più ch'altra soglia / libera da sì lunga e fera voglia, / giva lieta cantando in ciascun loco. / Ma 'l ciel né sazio ancor (lassa) né stanco / de' danni miei, perché sempre sospiri, / mi riconduce a la mia antica sorte; / e con sì acuto spron mi punge il fianco, / ch'io temo sotto i primi empî martiri / cader, e per men mal bramar la morte".

3. *L'innamorata della logica*

L'Ermafrodito amoroso, questa immagine tanto vistosamente platonica di ricomposizione dialettica dell'unità, si innalzava in Speroni su un fondamento solidamente aristotelico, naturalistico e antiascetico: "Quindi passando alla mente, e sottilmente con esso lei ogni virtù della cosa amata considerando (perciocché non solamente siamo occhi e mani, ma intelletto e ragione) se elle son tali, che contemplando se ne diletta l'amante, già è perfetto l'Ermafrodito amoroso né altrimenti, sì ch'egli viva, siamo possenti di generarlo: perciocché i sensi son scala e via alla ragione: onde chiunque è così sciocco in amore, che egli non curi delli lor proprii appetiti, ma come semplice intelligenza senza alcun corpo, cerchi senza altro di soddisfarne la mente sola, si può dir simile alla persona, che trangugiando alcun cibo

senza tocarlo né masticarlo, più s'inferma, che si nutrichi" (Speroni 1542, ed. 1740: I, 6). Sintetizzare una cultura cortigiana e "retorica" che faceva della donna, con galanteria non priva di riserve, una scala all'elevazione spirituale con un'immagine scientifica della natura tutt'altro che indulgente con il sesso femminile era possibile, ma non facile e imponeva, come abbiamo visto, di trattare l'interlocutrice femminile del dialogo con un certo distacco. Il discorso poetico, come nel caso del Muzio, poteva permettersi di spaziare con maggior disinvoltura dall'epicureismo al platonismo riducendo programmaticamente la donna a "specchio" dell'amante maschile, una costante della tradizione italiana da Petrarca a Leopardi. Tanto più notevole è quindi che "l'associazione per scrivere" fra Tullia e Benedetto Varchi, come la definisce felicemente una delle migliori interpreti del *Dialogo dell'infinità d'amore* (Gaillarbois 2017), si collochi senza esitazione allo stesso livello di aristotelismo filosofico del *Dialogo d'amore* assegnando peraltro alla donna un ruolo centrale nello svolgimento dell'argomentazione. L'immagine della cortigiana trasmessa dal *Dialogo dell'infinità d'amore* integra e corregge quella delle *Rime*: la stessa figura che nella raccolta poetica appare stoicamente impegnata a resistere all'avversa fortuna e alla malattia d'amore gode nel dialogo filosofico il privilegio razionalissimo di non amare (semmai di contraccambiare i corteggiatori con squisita cortesia e controllata galanteria, che quelli interpretano a torto nei termini più lusinghieri per il loro amor proprio). La parte finale del dialogo, che mette in discussione il presunto amore di Tullia per Bernardo Tasso in evidente contrapposizione all'ipotiposi speroniana dell'innamorata gelosa e possessiva, potrebbe sembrare del tutto esterna alle tematiche speculative della trattazione principale e motivata esclusivamente dall'interesse pettegolo del pubblico per un "personaggio rappresentativo" della società del tempo. Invece non è affatto così. La tranquillità dell'animo, al

riparo da perturbazioni passionali e proprio perciò capace di mettere a fuoco Eros come oggetto privilegiato di speculazione, è essenziale alla credibilità del filosofo, uomo o donna che sia: Socrate non conosceva nulla meglio dell'amore, ma era anche capace di mantenersi freddo di fronte alla prevedibile seduzione di Alcibiade. Una Tullia non innamorata è anche libera dal fastidio per la sua condizione di cortigiana, chiaramente espresso nel *Dialogo d'amore* ma di cui non si fa parola nel *Dialogo dell'infinità d'amore*, e con ragione perché la sua legittima aspirazione non è appartenere a un uomo solo, bensì alla Ragione. Senza dubbio Tullia dev'essere educata a usare bene la logica perché la sua inesperienza la fa incorrere in numerosi paralogismi. Ma i suoi fallaci ragionamenti non sono il prodotto di una debolezza congenita della sua natura femminile e la prova ne è costituita dal fatto che spetta a lei trarre la conclusione del dubbio filosofico proposto e che tale conclusione presuppone la chiara consapevolezza della distinzione fra l'amore sensuale e l'amore onesto: il primo, che ha per fine la generazione, è effettivamente finito perché si realizza pienamente in ciascun coito, anche se poi rinasce nel "cattivo infinito" del desiderio di ripetizione; il secondo, che è tensione unitiva, è intrinsecamente infinito. In questo modo si compie veramente quel riferimento al *Convivio* platonico per cui al personaggio socratico, in questo caso Varchi, è assegnata la funzione di preparazione logica della verità, chiarimento terminologico, svolgimento aporetico, confutazione dei paralogismi mentre l'enunciazione piena e ontologica del vero è lasciata a un'istanza diversa e sovraordinata, la mitologica Diotima che si trasforma in una donna reale e si fa carico in proprio della risposta alle obiezioni di "messer Benedetto" (che beninteso potrebbe perfettamente argomentare in prima persona l'intera *pars construens*; ma qui non importa la verisimiglianza realistica, bensì la scelta letteraria tutt'altro che scontata di lasciare a Tullia il proscenio). Certamente l'ac-

cenno a Diotima è un'allusione a Speroni, congruente a quel canone di imitazione/emulazione che ispira l'intero dialogo: "Tal Saffo, tal Corinna, tal Diotima onde Socrate sapientissimo et ottimo uomo di aver appreso che cosa e quale si fusse amore, si gloriava. Degnate voi di esser la quarta in tal numero, e fra cotanto valore e tai nostri ragionamenti pregate Amore, che ne componga una novelletta, ove si scriva il vostro bel nome, non altrimenti che ne' dialogi di Platone si faccia quel di Diotima" (Speroni 1542, ed. 1740: I, 27). D'altra parte ciò che nell'ipotesto è dubbioso e episodico si trasforma in un autentico perno strutturale: "TULLIA. (...) ché, a dir il vero, non mi par saper nulla, se non ch'io non so cosa alcuna. VARCHI. Non sarebbe miga poco cotesto e vi poitrete agguagliare a Socrate che fu il più savio uomo e il migliore di tutta Grecia. TULLIA. Non lo dissi in cotesto senso io: voi andate troppo assottigliando le cose. Ma, se egli fu così buono e così santo, perché non lo andate voi imitando? Ché, come sapete, conferiva ogni cosa con la sua Diotima ed imparava da lei tante belle cose, e specialmente ne' misteri d'Amore. VARCHI. Che fo io tuttavia? TULLIA. Fate il contrario di quello che faceva egli, perciocché egli apparava e voi insegnate" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 198). Perno che corrisponde precisamente al passaggio dalla logica aristotelica all'erotismo platonico, dalla sfera naturale, in cui amore è provvidenza inconsapevole che rende specificamente eterno il contingente, a quella umana caratterizzata dalla scelta fra estremi, dove l'esistenza si configura, con un'immagine sorprendentemente borghese¹ in questo contesto di letterati gentiluomini, come un capitale che è fatto per arrischiarlo nella potenzialità delle vincite e delle perdite: "Oltra questo, non vi ricorda egli di quel santo romito di Lavinello, che diceva che troppo gran torto ci averebbe fatto la natura e ci sarebbe assai peggio che matri-gna, se non potessimo arrischiare il capital nostro se non in perdita sempre e mai in guadagno? Perché, se i brutti non diventa-

no mai piante, come noi diventiamo brutti, essi non possono ancora per mezzo niuno diventare uomini, come noi angeli, mediante l'amore" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 227). L'ombra del *De hominis dignitate* di Pico della Mirandola si staglia nitida attraverso l'esplicita citazione di Bembo: "Perciò ch'ella la natura sarebbe stata ingiusta, avendo nelle cose, da sé in uso e in sostentamento di noi create, posta necessità di sempre in quelli privilegi servarsi, che ella concessi ha loro; a noi, che signori ne siamo e a' quali esse tutte servono, avere dato arbitrio d'arrischiare il capitale dallei donatoci sempre in perdita, ma in guadagno mai" (Bembo 1960: 487-88). Anche il riferimento agli *Asolani*, come quelli al *Dialogo d'amore*, non si sottrae comunque alla tensione emulativa che impregna l'intero *Dialogo dell'infinità d'amore*. L'omaggio al Bembo, peraltro non privo di cautele, nell'anno della scomparsa era d'obbligo, soprattutto da parte di Varchi: "VARCHI. Io porto affezione e riverenza infinita non al Bembo, ma alla bontà sua; ammiro e adoro non il Bembo, ma le sue virtù, le quali io non ho mai lodate tanto che non mi paia aver detto poco. E non dico che gli *Asolani* (...) non siano bellissimi e che con la dottrina grande non sia congiunto un giudizio grandissimo e una eloquenza miracolosa, ma Filone ebbe un altro intento" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 225). Ma questo encomio non è sufficiente a compensare l'esplicita preferenza accordata a Leone Ebreo, i cui *Dialoghi* sono posti al di sopra non solo degli *Asolani*, ma dello stesso commento di Marsilio Ficino al *Simposio* di Platone: "VARCHI (...) Tra tutti quelli che ho letto io, così antichi come moderni, che abbiano scritto di Amore in qualunque lingua, a me piace più Filone che niuno, e più mi pare aver apparato da lui; perciocché, al mio poco giudizio, egli ne favella non solo più generalmente, ma con maggior verità e forse dottrina" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 224). Ancor più marca le distanze da Bembo il fatto che l'amor divino in quanto distinto dall'amor onesto venga completamente per-

so di vista dopo l'accenno al discorso dell'eremita nel III libro degli *Asolani*. La Tullia della collaborazione con Varchi è assai più lucida e razionale, ma non meno terrena di quella dello Speroni; resta la rivale (di successo) di Vittoria Colonna del sonetto dell'Arrighi e la critica spregiudicata dell'"arroganza" dell'Ochino. Il principe dei petrarchisti, Bembo, in cambio, era vicino, seppur con molta prudenza, al partito "spirituale", erasmiano e platonizzante in politica religiosa anche se nettamente aristotelico nella teoria letteraria, come aveva dimostrato la sua polemica con l'idealismo di Giovan Francesco Pico della Mirandola sulla questione dell'*imitatio*. Ma anche la forma letteraria degli *Asolani*, rinnovati nel 1530 nella lingua ma non nella struttura, doveva apparire antiquata a Tullia e al Varchi. Quell'opera pubblicata nel 1505 era infatti un estremo frutto dell'umanesimo quattrocentesco felicemente trapiantato nel contesto dell'umanesimo volgare: una gara retorica esemplata sui grandi modelli ciceroniani, una *disputatio in utramque partem* conclusa da una terza argomentazione a carattere sintetico e definitivo. Come il *De vero bono* di Lorenzo Valla, più presente nel tardo Quattrocento e primo Cinquecento di quanto fosse conveniente citarlo, gli *Asolani* si compongono di un vituperio, piuttosto stoico, di amore e della natura (Perottino), di un panegirico, piuttosto epicureo, di amore e della natura (Gismondo) e di una refutazione delle tesi precedenti che sposta il piano del discorso in direzione della vera virtù amorosa (Lavinello) e dell'amore cristiano (Eremita). Quella struttura retorica più che dialettica, in cui l'esemplificazione prendeva il sopravvento sull'argomentazione, contribuiva certo alla promozione del volgare (Berra 1996), ma non dimostrava necessariamente la sua maturità quando si trattava di affrontare tematiche filosofiche con la precisione e il rigore richiesti dall'educazione "scientifica" su base metodologica aristotelica. Varchi, che si era formato all'Accademia degli Infiammati, poteva preferire in materia di lingua

la posizione "letteraria" del Bembo alla norma del fiorentino parlato propugnata dal Gelli, che fra l'altro era suo rivale nella guida dell'Accademia fiorentina e che, come ha mostrato uno studio recente (Andreoni 2012), lo soppianta chiaramente nelle preferenze granducali a partire dalla metà degli anni Quaranta. Eppure il *Dialogo dell'infinità d'amore* è una prova significativa dell'eterodossia del suo bembismo fin dallo scorcio degli anni Quaranta. La priorità del parlato sullo scritto e l'importanza fondamentale di un parlato educato per l'arte del dialogo, tesi centrali del postumo *Hercolano* (Varchi 1570, ed. 1995: 30-39), si intrecciano strettamente con l'istanza filosofica divulgativa cui la discussa figura di Tullia conferiva una specifica autorità, includendo le donne di classe nel suo pubblico potenziale. Sotto l'influenza del *Dialogo delle lingue* dello Speroni, però, credeva alla possibilità di una pratica della filosofia in volgare che si appropriasse di tutti i contenuti fino a quel momento esposti nel latino scolastico con un'esigenza di sistematicità e un tecnicismo di linguaggio che passavano in primo piano rispetto all'eleganza letteraria e alla facilità divulgativa. Come conseguenza il *Dialogo dell'infinità d'amore* viene ad essere assai più "umile" stilisticamente, ma anche assai più complesso concettualmente degli *Asolani*, dal momento che la tematica infinitistica lo costringe a riallacciarsi alle sottili distinzioni del II libro della *Fisica* aristotelica sull'infinito in atto e l'infinito in potenza. L'"umiltà" stilistica, d'altra parte, costituiva proprio un paradossale "blasone" degli aristotelici pomponazziani, fedeli alla verità senza ornamenti e sospettosi (secondo il criterio che sarà poi ribadito da Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliche*) di qualsiasi coincidenza del creduto vero con il semplicemente desiderabile, soprattutto in temi cruciali come l'immortalità dell'anima. Questo rigore aristotelico è ben palese nel rifiuto di Tullia e di Varchi di aprire più di tanto le maglie dell'argomentazione al soffio confortante dell'amor divino, come sarebbe

stato nella (mancanza di) logica del neoplatonismo retorico tipicamente incarnato negli *Asolani*. Qualcosa della costituzione inevitabilmente materiale dell'essere umano si insinua anche in quella tensione unitiva in cui consiste la dimensione propriamente spirituale e umana dell'amore, quando Tullia argomenta che l'impenetrabilità dei corpi, ostacolo alla perfetta fusione, fa sì che il desiderio erotico rimanga sempre incompiuto.

Mentre l'aristotelismo nel *Dialogo dell'infinità d'amore* fa la parte del leone dal punto di vista dei contenuti, la presenza del platonismo, scarsa di implicazioni religiose, sembra addensarsi in certi snodi strutturali senza cui il dialogo non potrebbe prender forma. Un'opera filosofica firmata da una donna e che rappresenta nella sua cornice un dibattito filosofico diretto da una donna non sarebbe concepibile, come abbiamo visto, senza la dialettica Socrate-Diotima riflessa nella coppia Varchi-Tullia. L'argomento secondo cui la circostanza empirica che molti innamorati cessino di esserlo in un momento dato non è in contraddizione con l'infinità del desiderio considerato nella sua logica intrinseca, perché l'amore si ritira da chi non è più innamorato ma non si estingue in quanto tale, ricorda la distinzione del *Fedone* fra l'inerenza della qualità a un soggetto e l'insieme di proprietà necessarie che costituiscono il concetto qualitativo, per cui le coppie di contrari come Caldo e Freddo o Morte e Vita restano semplici e pure in mezzo alle vicissitudini del divenire. Ma platonica, e precisamente tratta dal *Fedro*, è anche l'idea di scegliere l'argomento amoroso per dare una lezione di metodo. In Platone la gara oratoria con la brillante palinodia di Socrate esemplifica la transizione dalla retorica sofistica a una retorica "cara agli dèi" che è tutt'uno con la conoscenza dialettica dei generi. In Tullia e in Varchi la questione amorosa serve per insegnare l'autentico valore della logica, propedeutica formale alla conoscenza e non essa stessa conoscenza (contro l'entusiasmo ingenuo di Tullia, in cui si potrebbe anche ravvisare una

sopravalutazione realista e non aristotelica della dialettica), garanzia di univocità proprio perché non esclude, anzi esige la coscienza della varietà dei punti di vista a partire dai quali si può considerare uno stesso oggetto. Questa importanza “metodologica” del dialogo risulta con evidenza se si considerano le polemiche che aveva provocato la scelta varchiana di tradurre in volgare la logica aristotelica. Troppo difficile, troppo lontana dai contenuti etici e civili che i fiorentini, dal Quattrocento ed oltre, erano abituati a leggere in volgare e soprattutto troppo lontana dagli interessi dell'uomo comune: per i pochi lettori di uno scritto di logica bastava e avanzava quel latino che sicuramente padroneggiavano (Andreoni 2012: 48-49). Quale miglior confutazione di queste obiezioni che mostrare una donna, una rappresentante di quel pubblico femminile tradizionalmente associato all'uso letterario del volgare, divertirsi con la logica e governare una “corte d'amore” più baccellieresca che cavaleresca a colpi di citazioni di Aristotele? Tanto più che l'innamoramento di Tullia per la logica non viene concepito come un colpo di fulmine, ma come il graduale superamento del pregiudizio della persona di buon senso e sana ragione nei confronti del sapere istituzionale, capace di intorbidare con i suoi sofismi tutte le certezze naturali. Il conflitto fra esperienza e dottrina aveva trovato vivace espressione già nella contrapposizione fra Antonio e Crasso in quell'archetipo della cultura umanistica che è il *De oratore* e aveva poi attraversato la cultura toscana del Quattrocento carica di umori polemici verso i “letterati”, riflessi e in parte ripresi da una personalità complessa come Leon Battista Alberti che rinnova la dicotomia ciceroniana nei personaggi di Giannozzo e Leonardo dei *Libri della famiglia*, culminando nelle diatribe di Leonardo da Vinci contro la vuotezza nominalistica delle discussioni scolastiche di cui pare avvertire l'eco nelle frecciate di Tullia contro i “logici”. La tradizione degli “omini senza lettere” si rapprende insomma nell'originale

figura di una “donna senza lettere” che crede più nell’esperienza che nell’autorità e che, anziché sentirsi intimorita dai tecnicismi filosofici come le grandi dame del *Cortegiano*, la duchessa Elisabetta e la signora Emilia Pio, che pregano il misogino Gasparo Pallavicino di lasciar perdere quelle “forme” e “materie” con cui la scienza aristotelica prova l’inferiorità della donna, di quegli stessi tecnicismi si serve con disinvoltura per sostenere le proprie tesi, magari semplificando e generalizzando arbitrariamente (Plastina 2017: 113; Damiani 2019). L’irriverenza della brillante *idiotta* (ma forse sarebbe meglio definirla *non idiota*, cioè locutrice elegante anche se priva di cultura istituzionale, secondo la categoria che “messer Benedetto” andrà sviluppando nell’*Hercolano*) è vista con simpatia dal Socrate-Varchi che, anziché rifarsi al linguaggio filosofico simbolista pitagorico e neoplatonico per innalzare una barriera socioculturale come teorizzato dal Ficino e anche da Leone Ebreo nel II libro dei *Dialogi d’amore*, resta aderente alla visione aristotelica di una verità pubblica e univoca che “grida nelle piazze”, *clamitat in plateis* secondo l’espressione di Cusano. Un filosofo socratico, del resto, dev’essere uno specialista nel risolvere crisi di “misologia”, cioè di sfiducia nel ragionamento formalizzato dovuta all’esperienza del suo uso arbitrario e moralmente discutibile (l’ossessione di vincere delle discussioni sofistiche, rinnovata dall’acrimonia dei “nuovi sofisti” della scolastica), che si traducono troppo frettolosamente in uno scetticismo indiscriminato. L’archetipo platonico si ripete nella vivace narrazione dell’esperienza di Tullia: “Questi loici ingarbugliano altrui il cervello alla prima e dicono ‘sì’ e ‘no’ e vogliono che tu dica ‘sì’ e ‘no’ a loro posta e mai non cessano infino che la loro stia di sopra o a torto o a ragione (...) VARCHI. Non potevate mostrarmi con più efficace argomento ch’io non fossi loico, conciossiacosaché la loica fa tutto il rovescio a punto di quello che pensate. TULLIA. Oh, voi non mi coglierete! Io non intendo di quella buona,

ma di quella sofisticata, che s'usa oggi. VARCHI. Lasciamo star quello che si usa oggi, e rispondetemi se mi volete conceder con le parole quello che mi avete concesso co' fatti" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 192). Di conseguenza Varchi assume nel *Dialogo dell'infinità d'amore* il ruolo di un riformatore, che purga la logica aristotelica dalle degenerazioni sofistiche e la riconcilia con il buon senso empirico incarnato dalla dotta cortigiana. La versione al femminile dell'empirismo "senza lettere" si innesta così sull'inquietudine metodologica dell'aristotelismo cinquecentesco che vuole tornare umanisticamente all'"autentico" pensiero logico dello Stagirita, non inquinato da commenti e glosse, senza accettare perciò la riduzione della dialettica a parte della retorica sulla linea inaugurata da Lorenzo Valla (Vasoli 1968).

Il gioco delle parti fra Tullia e Varchi è essenziale non solo per determinare il posto della logica in un edificio del sapere rinnovato anche grazie alle nuove possibilità di apertura empirica offerte dalla conquista del pubblico volgare, ma anche per mantenere il naturalismo aristotelico nei suoi giusti limiti. Il *Dialogo dell'infinità d'amore* si propone di illustrare a modo suo il luogo comune ripreso alla fine del secolo da Francesco Bacone secondo cui poca filosofia allontana da Dio, ma molta riconduce a lui. Infatti la neofita dell'aristotelismo, Tullia, inclina pericolosamente all'averroismo e desidera escludere dalla sfera del pensiero razionale qualsiasi enunciato metafisico sulla divinità: "TULLIA. (...) Quando si favella di cose mortali, non mi par ben fatto che si entri nelle divine, perché la perfezione loro è tanto grande che noi non potremo intenderle, e ogniuno può dirne a suo modo" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 196). Come Pomponazzi, distingue rigorosamente due livelli di discorso: "TULLIA. Ditemi aunque: favellate voi nella vostra domanda come teologo o come filosofo? VARCHI. Come voi volete. TULLIA. Dite voi liberamente: come in verità favellate? VARCHI.

Come filosofo. TULLIA. Voi mi avete tutta racconsolata" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 210). Può sembrare un atteggiamento sorprendente da parte di una Diotima, ma il discorso sull'amore della dotta cortigiana è ispirato, più che dal dio o demone della tradizione mitologica con cui simpatizzava l'interlocutrice speroniana — e a cui semmai è il "severo" messer Benedetto a rendere omaggio con alate parole: "Amore è dio e grande dio è Amore; e chi ha più saputo o potuto, più gli è stato fedele e obediante" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 216)—, a una ragione esclusiva piuttosto che inclusiva; il suo linguaggio combattivo e intransigente non stonerebbe in bocca alla Musa femminile del salotto "libertino" di un'epoca posteriore. Legittimare in questo contesto che rinuncia in partenza a qualsiasi conclusione non suffragata da premesse razionali un motivo di per sé fortemente neoplatonico, ficiniano e pichiano come l'infinità del desiderio equivale ad addomesticare l'aristotelismo senza tradirlo metodologicamente con la finzione della doppia verità. Svolgere tale compito ribadisce nel caso di Varchi una posizione confortevole di filosofo socratico, esponente per definizione di una ragione "cara agli dèi", e allontana il sospetto dell'empietà anche da quell'amor socratico che perde nella struttura dialogica dell'argomentazione ogni caratteristica sospetta di esclusivismo maschile: "VARCHI (...) E io dico che non solo si possono amare le donne di amore onesto e virtuoso, ma che si dee; e io, per me, ho conosciuto di quelli che l'hanno fatto e fannolo continuamente. TULLIA. Voi mi avete tutta racconsolata" (229)². La riflessione filosofica sull'amore implica evidentemente la scelta fra concezioni diverse dello statuto dell'anima e del suo grado di autonomia rispetto al corpo. Il *Dialogo sull'infinità d'amore* non è stato preso in considerazione sotto questo rispetto dagli studiosi del Varchi filosofo, ma non vi è dubbio che confermi quell'immagine di un aristotelico cristiano più vicino a Temistio che a Averroè, negatore dell'uni-

cità dell'intelletto possibile e portato a sfumare quella dell'intelletto agente considerato, pur nella sua universalità, anche principio essenziale di ogni singolo individuo, che emerge dalle lezioni inedite sulla psicologia dello Stagirita (Sgarbi 2015). La posizione mortalista, che considera l'elemento spirituale parte di un'unità più ampia che lo trascende, quella del composto o sinolo che solo è realmente sostanza, aveva ripreso vigore con l'intervento di Pomponazzi ed era opportuno per Varchi servirsi dell'interlocutore "Tullia" per rimettere a posto le cose, indebolendo nel contesto della finzione dialogica una tesi di per sé tutt'altro che debole. Non filosofa di professione e trascinata dalla sua vocazione passionale, la donna, anche se raziocinante, poteva facilmente sbagliarsi su questo punto, dimenticando il fondamentale principio aristotelico secondo cui è la forma a dare l'essere alla materia. Ma la tesi della superiorità del composto, scacciata dalla porta, rientra dalla finestra quando nella conclusione, enunciata proprio da Tullia, la fusione spirituale degli amanti, a suo modo possibile, e quella corporea, perennemente frustrata nell'illusione del coito, si presentano come le due facce di una stessa medaglia e, per così dire, come i due attributi spinoziani dell'unica e infinita sostanza che è il desiderio amoroso (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 222-23). L'immensità dell'erotismo si apre faticosamente la strada attraverso il cieco labirinto del concetto di infinito, dove la posizione aristotelica radicale di Tullia, che sottopone un Dio concepito naturalisticamente alla necessità di un cosmo finito, sembra trovare eco nei dubbi dello stesso Varchi, almeno "filosoficamente parlando", sull'infinita "virtù" di una divinità che non è comunque in grado di porre in essere l'infinito in atto. Il linguaggio esitante, pieno di perplessità e di cautele, dà voce quasi suo malgrado proprio a quell'"empietà" peripatetica contro cui si scaglierà Giordano Bruno cercando di accreditare come *pia philosophia* la sua versione infinitista del copernicanesimo: "VAR-

CHI. (...) Oltra quelli che si sono detti, ci è uno altro infinito, che si chiama 'infinito di virtù' overo 'di perfezione', che i filosofi dicono 'di vigore' over 'di potenza'. Onde non è niuno che non dica che Dio sia infinito di tempo overo di durazione, non avendo mai avuto principio né dovendo mai aver fine; e così si chiama Dio 'infinito' ancora da' peripatetici. Ma essi non vogliono che Dio sia infinito di perfezione e di virtù e, come noi diremmo, di valore: perciocché, oltra molte altre ragioni, egli moverebbe il cielo non in ventiquattro ore, ma senza tempo, cioè in un istante e in un subito; perché in una virtù e perfezione infinita sarebbe anche una potenza infinita. Ma, come questo è vero appresso loro, così è falso appresso la verità, come testimoniano non solo tutti i teologi, ma ancora molti filosofi" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 214-15). In realtà, come si è notato, il tema dell'infinito desiderio metamorfico come caratteristica essenziale dell'anima, portata a trascendere il molteplice in tutte le sue derivazioni alla ricerca di una forma sempre più radicale di unità, era un lascito ficiniano e pichiano che cozzava contro le strutture del mondo aristotelico fatto di relazioni precise fra "cose" determinate, cause ed effetti inquadrati in una rigida successione gerarchica, e di trasformazioni limitate, anticipate nella potenza e pienamente risolte nel contorno definito di un atto specifico. Più che l'uomo, abituato a sfuggire ai problemi con le distinzioni, che era proprio quanto la Follia di Erasmo rimproverava alla "morosofia" (e nella fattispecie alla teologia scolastica) del suo tempo, è la donna con la sua ingenua e risoluta "scelta di campo" peripatetica a sembrare acutamente cosciente della difficoltà di sovrapporre piani di discorso diversi. La contraddizione del resto non era solo teorica. Senza il platonismo galante, che si lasciava indietro con un colpo d'ala spiritualista, senza peraltro metterle realmente in discussione, le piatte certezze della *normal science* dell'epoca sull'inferiorità di genere (Plastina 2017: 28), non era concepibile una figura fem-

minile docente, che scendesse dal cielo della mitologia misterica (Diotima) alla terra di un salotto accademico protetto dal principato laico a “mostrare i miracoli” di un amore intellettualizzato. Ma l’unica tecnica d’insegnamento e di discussione che valesse la pena di apprendere per l’ignorante di scuola e di latino che facesse assegnamento sul proprio talento naturale, uomo o donna che fosse, era quella dello Stagirita nella sua “democratica” schiettezza e univocità. Solo l’aristotelismo rigoroso, in definitiva, poteva trasformare la donna specchio di un’anima bella in soggetto di argomentazione dialettica. Il dialogo che scaturisce dalla collaborazione fra Tullia e Varchi traduce nel contesto fiorentino, tendenzialmente misogino, una rivendicazione dell’autonomia femminile in termini di appropriazione sistematica degli strumenti culturali, sulla linea dell’Accademia degli Infiammati che porterà nel Seicento galileiano a fare scienza in volgare, non della vaporosità retorica nello stile degli *Asolani* che si accordava così bene con il prevalere dell’interesse religioso e che, in definitiva, rifletteva la reale situazione sociale di una donna cinquecentesca per cui era molto più facile essere santa, ortodossa o eretica che fosse, dedita a “organizzar” o a “trasumanar” in forma visionaria, ma comunque fuor del comune in virtù di un’esaltazione dell’emotività, che logica e filosofia. Non a caso proprio la relativa “umiltà stilistica” dell’aristotelismo rivendicato da Tullia, su cui ci siamo già soffermati, autorizza all’interno del *Dialogo* una rottura a livello stilistico con il prototipo femminile del petrarchismo spiritualista. La donna che ragiona non ha nulla di etereo (Casella 2013). Esibisce al contrario, sia pure nel rassicurante contesto di un salotto altolocato, numerosi tratti distintivi della femminilità burlesca e satirica codificata dalla tradizione misogina, in evidente continuità con la raffigurazione della *meretrix* nella commedia latina. La protervia, la testardaggine argomentativa, lo “schiamazzo” di Tullia segnano uno stacco rispetto alla composta

passività, appena venata di umorismo aristocratico, delle dame di Bembo e di Castiglione e conferiscono al ragionare di “Socrate” e “Diotima” l’esuberanza linguistica di un alterco borghese. Giustamente è stata chiamata in causa la concezione varchiana del dialogo come di un genere “basso”, riscattato nel solo Platone dall’altezza dei contenuti (Gaillarbois 2017). Questo deciso rifiuto dell’approccio idealizzante, in apparente contrasto con l’intenzione panegiristica, rende credibile proprio in termini di “realismo” toscano la prospettiva di una partecipazione specifica del pubblico femminile alla divulgazione sistematica del sapere filosofico. La mimesi stilistica del genere comico, cui del resto Varchi aveva contribuito in prima persona, è un esercizio di compensazione: Tullia e Varchi ripropongono come modello di discorso il petrarchismo bembesco, trasformando il filosofo di rigorosa formazione scientifica padovana in innamorato *sui generis*, e ciò nonostante prendono risolutamente le distanze da esso non solo per quanto riguarda la forma del contenuto (accreciuto spessore dialettico, impianto aristotelico piuttosto che platonico), ma anche per quanto riguarda la forma dell’espressione. Il vento fresco dell’antipetrarchismo del Berni e del Sanga, che “toglieva in gioco” non solo la poesia, ma prima di tutto il tipo sociale del poeta, così come la mordace rappresentazione aretiniana delle figure della vita cortigianesca, come il prosenneta azzimato “con il Petrarchino in mano”, non era soffiato invano nei diciassette anni trascorsi fra il rifacimento degli *Asolani* e la stampa del *Dialogo dell’infinità d’amore*. La concezione umanistica della poesia come perfezione del linguaggio, *bene dicere simpliciter* secondo l’efficace analisi del Fracastoro nel *Naugerius* che la separava così dagli obbiettivi pragmatici della retorica, una perfezione strettamente connessa del resto con la profondità neoplatonica dei contenuti sapienziali, non poteva essere riprodotta senza mediazioni in volgare, né al più esile Petrarca essere attribuita senz’altro l’autorità storica, filosofica

e mitologica di un Virgilio *nullius dogmatis expers*. Perfettamente consapevole di quanto la proverbiale mordacità toscana, quella *libertas dicendi* di cui si lamentava, pur praticandola egli stesso, Leon Battista Alberti nel suo sforzo di ripensare la solidarietà della *respublica litterarum* (Alberti 2003), fosse incompatibile con la solennità idealizzatrice, il Varchi del *Dialogo* ostenta disprezzo dantesco per il “dir delle brigate”, ma si sforza poi di filtrare quello stesso “dire”, nella forma linguisticamente credibile del parlato fiorentino, attraverso il crivello di un dialogo filosofico di nuovo tipo, autonomo dall’illustre paradigma di Cicerone con il suo decoro retorico e sociale, capace di recuperare l’apporto della commedia ma su una linea completamente diversa dalla più ovvia alternativa lucianesca al ciceronianismo.

4. *Tullia come Sofia: la rilettura di Leone Ebreo*

Nelle pagine del *Dialogo* di Tullia e di Varchi il confronto con la vasta trattazione di Leone Ebreo si dipana come un insostituibile filo conduttore. In primo luogo andrà tenuto conto di un’affinità strutturale che a prima vista può sorprendere, perché un abisso separa l’espressione familiare e il rinfaccio galante del *Dialogo dell’infinità d’amore* dal tecnicismo specialistico dell’esposizione dell’Abrabanel, ma che risulta invece evidente se si considera che tipo di sapienza rappresenti appunto la “Sofia” dei *Dialogi d’amore*. Sofia solleva dubbi e manifesta perplessità che Filone dissipa e risolve indicando un nucleo comune in tutte le sue obiezioni: la tendenza razionalistica a vedere opposizioni irriducibili e contraddizioni apparenti dove una filosofia metafisicamente più ardita scorge invece unità inclusive e dialettiche. “Sofia” è insomma una “Sofia terrena”, come quella dello *Spaccio della bestia trionfante*, e deve ascoltare diligentemente il verbo di Filone, il filosofo speculativo, per trasformarsi in sapienza celeste. La sua relativa sordità, però, è frutto di inesperienza e non certo di un’incapacità naturale di ragiona-

to filosofico, anzi il suo talento viene celebrato altamente da Filone e con ragione, perché in un'opera come quella di Leone Ebreo, di cui la superiorità dell'amato sull'amante costituisce una delle tesi centrali, un atteggiamento deferente da parte dell'innamorato, per quanto superiore nella discussione astratta, risulta rigorosamente d'obbligo. L'eros pedagogico di Filone aspetta come ricompensa il favore di una figura femminile che si va iniziando alla speculazione lungo un preciso itinerario che va dall'etica alla fisica alla metafisica e s'innalza dal tendenziale aristotelismo del primo dialogo su amore e desiderio alla solenne proclamazione nel terzo dell'origine ultima d'amore nella dimensione superessenziale dell'Uno, che sulla scia del *Parmenide* risolve finalmente in favore di Platone l'equilibrio a lungo mantenuto fra le due colonne dell'elettismo di Leone. Questo tipo di relazione fra Sofia e Filone presenta una forte somiglianza con quella che nel corso del *Dialogo dell'infinità d'amore* si stabilisce fra Varchi e Tullia, con la differenza che quest'ultima assume un ruolo più attivo della Sofia dei *Dialogi* enunciando in prima persona la tesi dell'infinità del desiderio. Quello che in Leone Ebreo è uno schema allegorico di probabile ispirazione boeziana evolve grazie alla collaborazione fra Tullia e Varchi in un testo dialogico fortemente realistico, che pur appartenendo al tipo "mimetico" secondo la distinzione di Sigonio (Floriani 1981) reintroduce accortamente, lavorando sull'effetto teatrale di interazione fra gli "attori" e un "pubblico" invisibile ma sempre presente, tutti quegli elementi di ambientazione concreta e credibile che caratterizzavano il tipo "storico-narrativo" di ascendenza ciceroniana ed esemplato sul *De oratore*. Tale dialogo mantiene peraltro la tendenza fondamentale dei *Dialogi d'amore* a trasformare in scambio argomentativo fra due voci, diverse per genere e preparazione specialistica ma pari per passione intellettuale, la complessa relazione fra aristotelismo e platonismo che aspira a conciliare senza tradire. Il tema dell'e-

ros con la sua molteplicità di livelli che comprende medicina e biologia da una parte e dall'altra una metafisica della "vista" e della contemplazione si presta particolarmente bene a tale operazione. Il primo *Dialogo d'amore* che insiste sull'identità fra amore e desiderio, scartando le obiezioni che possono insorgere dalla concezione platonica del desiderio come carenza (si desidera ciò che non si ha, ma si ama ciò che si ha) e diluendo con una certa prolissità scolastica la semplice e definitiva precisazione di Socrate ad Agatone secondo cui chi ama ciò che già possiede desidera continuare a possederlo in futuro (Platone, *Simposio*: 200CD), compendia brillantemente una dietetica aristotelica del giusto mezzo, che respinge come eccessi l'ascetismo e la castità tanto quanto la sfrenatezza sessuale. Chiaro e inequivoco è il linguaggio dell'Abrabanel: "E così come quest'estremo di lussuria è, ne le cose delectabili, vizio corrispondente a l'avarizia e cupidità ne l'utile, così stimo essere vizio l'altro estremo de la superflua astinenza, qul è, ne l'utile, corrispondente vizio a la prodigalità; perché l'uno è via a la robba, non conveniente a l'onesto vivere, e l'altro lassa la dilettazone necessaria al sostentamento de la vita e a la conservazione de la sanità" (Leone Ebreo 1535, ed. 2008: 18-19). Questa tendenza naturalistica del primo dialogo, che include a buon diritto l'unione carnale nel discorso sull'amore, accompagna il personaggio filosofico di Tullia tanto nel *Dialogo d'amore* dello Speroni quanto nel *Dialogo dell'infinità d'amore* e può essere una delle ragioni della preferenza accordata a Leone Ebreo in quest'ultimo testo. Peraltro l'insistenza dei due dialoghi successivi sulla "virtù" come eccesso eroico, che non conosce mezzo né giusto né ingiusto, e sulla positiva "sfrenatezza" del desiderio corrisponde precisamente alle conclusioni di Tullia sull'infinità positiva dell'amore onesto, assai diversa a ben vedere dall'infinito in potenza dell'aritmetica e della geometria, quel "cattivo infinito" fatto di unità spaziotemporali prese una per una e incapaci

ce di esistere come totalità in atto a cui chiede e da cui faticosamente ottiene una pallida legittimazione aristotelica. Anche lo scaturire di tale infinità dalla compresenza di una duplice e complementare tensione unitiva, spirituale e corporea, che rappresenta il tratto peculiare della conclusione di Tullia nel *Dialogo*, presuppone a ben vedere, al di là della possibile osmosi fra amore volgare e amore onesto riconosciuta dal *Fedro* platonico (dove anche all'anima che cede occasionalmente alla concupiscenza del "cattivo cavallo" per poi pentirsene è assicurata una qualche visione dell'Iperurano), l'equilibrata e precisa trattazione di Leone Ebreo sul "fine del perfetto amore": "SOFIA. Dunque mi concedi che 'l fine del tuo desiderio consiste nel più materiale dei sentimenti, che è il tatto (...) FILONE. Non ti concedo che sia questo il fine del perfetto amore, ma t'ho detto che questo atto non dissolve l'amore perfetto, anzi il vincola più e collega con gli atti corporei amorosi; che tanto si considerano quanto son segnali di tal reciproco amore in ciascuno de' due amanti. Ancora perché, essendo gli animi uniti in spirituale amore, i corpi desiderano godere la possibile unione, acciò che non resti alcuna diversità e l'unione sia in tutto perfetta; massime perché, con la corrispondenza de l'unione corporea, il spirituale amore s'augmenta e si fa più perfetto, così come il riconoscimento della prudenzia è perfetto quando corrispondono le debite opere" (Leone Ebreo 1535, ed. 2008: 49). Posizione questa abbastanza distante da quella di Ficino che nel suo commento al *Simposio* aveva radicalmente escluso il tatto dalla sfera amorosa. Per l'Abrabanel Amore è infinito in quanto "desiderio d'unione perfetta de l'amante ne la persona amata, il quale non può essere se non con la totale penetrazione de l'uno ne l'altro. Questo negli animi, che sono spirituali, è possibile (...) ma in li diversi corpi, che ciascuno di loro ricerca proprio luogo segnalato, questa tale unione e penetrazione, rispetto de la desiderata, resta dipoi del desiderio più ardente di quella unione, che

perfettamente non si può conseguire" (Leone Ebreo 1535, ed. 2008: 55). In questo contesto trova posto anche il problema fisiopsicologico dell'esaurimento o addirittura della conversione in odio del desiderio físico dopo la soddisfazione sessuale, discusso da Sofia e Filone prima che da Tullia e Varchi. La prospettiva si amplia nel secondo libro dei *Dialoghi d'amore* dove Leone Ebreo si muove sul terreno di un'analisi cosmologica dell'eros, articolando una serie di motivi imperniati sulla *concordia mundi* che già Ficino aveva saputo estrarre e sistematizzare a partire dal discorso di Erissimaco nel *Simposio* platonico, così suggestivo nella sua insistenza sull'armonizzazione e mediazione dei contrari la cui dialettica è all'origine dei processi naturali. Questa tematica è decisamente estranea all'ottica di Tullia e Varchi che si sforzano di restare il più possibile aderenti alla dinamica concreta dell'amore umano. Eppure ancora qui l'opera del medico sefardita rispettato e ammirato a Napoli e a Venezia consente loro di rendere paradossalmente più aristotelica l'evocazione dell'amore platonico. Il carattere egoistico di qualsiasi sentimento amoroso è infatti uno dei dubbi che Lattanzio Benucci sottopone al Varchi nella parte finale del *Dialogo dell'infinità d'amore*. Si tratta di un punto chiave perché la priorità dell'amor di sé e la concezione di una carità che comincia ordinatamente con sé stessi per abbracciare successivamente il prossimo e Dio, rispettando quindi il naturalismo aristotelico che fa dell'istinto di conservazione la pulsione fondamentale di ciascun essere vivente, costituivano un blasone della filosofia tomistica contro cui si riversava l'aspro sarcasmo degli autori platonizzanti come Erasmo da Rotterdam, coscienti della sua incompatibilità di fondo con la concezione realmente cristiana della *charitas* espressa nelle epistole di San Paolo. Sferzante il linguaggio del principe degli umanisti nel suo commento all'adagio *Dulce bellum inexpertis*: "Atque haec res adeo non improbat, ut nefas sit eum de christianis loqui litteris qui sese nugis

aristotelicis vel potius sophisticis totum ad ambas usque quod aiunt aures non expleverit (...) Post haec recepimus honoris nonnihil, sed ultro delatum, quem deinde velut debitum cepimus exigere. Id visum est non iniquum. Deinde recepimus opes, sed in pauperum subsidium distribuendas, post etiam in usus nostros. Quidni, posteaquam didicimus hunc esse charitatis ordinem ut sibi quisque sit proximus?" (Erasmus 1508, ed. 1980: 242-43)³. Proprio questo amor di sé è però secondo il Varchi del *Dialogo* (che anche in questo si colloca sul versante opposto all'erasmismo ed "evangelismo") il tratto distintivo di qualsiasi amore si espliciti nel mondo sublunare, perché l'amante aspetta dall'amato il proprio perfezionamento e quindi ama pensando in sé stesso e nel proprio utile, per quanto si tratti di un utile "onesto" e "spirituale", conforme a un'argomentazione derivata dai *Dialoghi d'amore* (Leone Ebreo 1535, ed. 2008: 210-11). La chiave di volta di questa argomentazione è la distinzione netta fra l'amore di Dio alle creature, esso sì disinteressato come si conviene a un bene *diffusivum sui*, e l'amore sempre in qualche modo terreno delle creature fra loro e nei confronti della divinità. Questo tema è svolto con ampiezza nella trattazione di Leone Ebreo sulla "comunità d'amore", cioè l'universalità dell'amore nel cosmo, e discende logicamente dalla superiorità ontologica dell'amato sull'amante, per cui la perfezione dell'amato esercita un'attrazione fondamentale essenzialmente unitaria ma che si differenzia per livelli: dall'apparente meccanicità della causalità naturale, che in realtà è provvidenza inconsapevole, all'amore cosciente degli esseri razionali e intellettuali, uomini e angeli. L'impostazione di fondo, beninteso, è profondamente diversa: Leone Ebreo parla più che volentieri di Dio, Tullia e Varchi assai malvolentieri, sicché l'accento nel *Dialogo* non cade più sull'amore perfetto dell'amato trascendente, ma si sposta tutto sul naturale desiderio di ascendere proprio dell'inferiore, l'amante, che in fondo traspone su

un piano speculativo il bisogno di promozione sociale della cortigiana che si emancipa “per poetessa” dall’obbligo umiliante di portare il velo giallo. Il modello illustre del secondo dei *Dialoghi d’amore* è lì a giustificare questo spostamento d’accento: partire dalla superiorità dell’amato sull’amante significa celebrare il trattatista moderno come “correttore” di Platone, capace di riformulare in termini più sistematici e concettualmente precisi il pensiero dell’antico: “Noi abbiamo confabulato de l’amore ne l’universo più universalmente di quello che fece Platone nel suo *Convivio*, però che noi qui trattiamo del principio dell’amore in tutto il mondo creato, ed egli solamente del principio de l’amore umano” (Leone Ebreo 1535, ed. 2008: 205). Si dischiude quindi la possibilità di superare il modello, che è il privilegio dei nani accovacciati sulle spalle dei giganti (206-07). Non per caso la definizione dell’amore come un desiderio di fruire il bello con unione costituisce un vistoso omaggio a Leone Ebreo, mentre viene respinta in secondo piano la tematica platonica del “generare la bellezza nella bellezza” su cui Castiglione, fra l’ironia di Gasparo Pallavicino e il fervore del Bembo, aveva costruito il IV libro del *Cortegiano*. La rivendicazione del primato di “Filone” è così importante per l’impianto del *Dialogo dell’infinità d’amore* che viene ribadita a costo di un’evidente forzatura: l’affermazione che l’amante sia superiore all’amato per avere in sé qualcosa di divino appartiene infatti al discorso di Fedro (Platone, *Simposio*: 180AB), affine a quello di Agatone e che soggiace implicitamente anch’esso alla critica socratica alla genericità retorica priva di consistenza dialettica, come ben sapeva Ficino commentatore del *Simposio* ma come fanno finta di ignorare gli autori del *Dialogo dell’infinità d’amore*. La forzatura però trova la sua ragion d’essere in una considerazione assolutamente corretta: quanto porsi dal punto di vista dell’“amante” permette porre l’accento sulla privazione, sull’insoddisfazione, sulla natura paradossale dell’eros che appunto

per questo è "infinito", e in questo il discorso di Socrate non contraddice lo spunto iniziale di Fedro perché la "caccia" alla Bellezza in sé è trattata dal punto di vista del soggetto, tanto porsi da quello dell'"amato" significa dare la priorità non alla ricerca, bensì all'ordine gerarchico del cosmo considerato in termini deduttivi, inserire Eros come nesso fondamentale nelle strutture del reale anziché isolarlo come elemento problematico e insomma "aristotelizzare" attraverso il neoplatonismo il discorso ironico e aperto dell'originale platonico, a tratti perfino aporetico nel suo fare di Eros un *tertium quid genus* fra l'essere e il non essere, fra il divino e l'umano. Il primato dell'oggetto viene sottolineato in forma particolarmente didattica in piena conformità con i *Dialoghi d'amore*: "Ma lasciando li figmenti e opinioni d'altri, ti dico che 'l comune padre di ogni amore è il bello, e la madre comune è la cognizione del bello, mista di carencia: da questi due, come da veri padre e madre, si genera l'amore e il desiderio" (Leone Ebreo 1535, ed. 2008: 294). Varchi corregge Tullia sottolineando che la percezione della bellezza, il fattore soggettivo del riconoscimento amoroso insomma, non è "padre" ma soltanto "madre" dell'amore (anche per la donna innamorata della logica valgono gli schemi tradizionali sul ruolo rispettivo dei due sessi nel processo generativo!): è la bellezza dell'amato che genera nell'intendimento dell'amante e questi ha un ruolo passivo, non attivo. Questo modo di leggere Leone Ebreo per "superare" Platone è rafforzato da un ripensamento del trattato "della comunità d'amore" da cui si espunge il linguaggio mitologico allegorizzato e si cancella sistematicamente la *theologia poetica* di matrice ficiniana (ma prima ancora boccacciana, data la rilevanza enciclopedica delle *Genealogiae deorum gentilium*) in esso presente con il pretesto dell'evidente incompatibilità con il cristianesimo delle ardite considerazioni dello scrittore sefardita sull'ermafroditismo del vero Adamo e altri elementi di un giudaismo eterodosso (Leone Ebreo 1535,

ed. 2008: 275-89), ma in realtà per riaffermare la vigenza piena di un linguaggio dottrinale univoco, scientifico e appropriato alla divulgazione e ribadendo contro l'autore del *Simposio* e del *Fedro* l'opportunità di una filosofia senza mito. Per complessità di questioni trattate e abbondanza di riferimenti i *Dialoghi d'amore* costituivano uno dei vertici raggiunti fino ad allora dalla filosofia in lingua volgare e come tali si prestavano senz'altro a conferire prestigio al programma divulgativo del Varchi, così come, su altro piano, la consacrazione di Tullia/Diotima permetteva di recuperare a un livello concettuale più alto la tradizione della corte d'amore trasformata in salotto aristocratico-cittadino e superare così l'ovvia insufficienza stilistica dell'opera di Leone Ebreo. Il terzo e più articolato dialogo del filosofo sefardita "dell'origine d'amore" consente di definire una volta per tutte l'apporto rispettivo di Aristotele e Platone a un progetto eclettico più vicino al concordismo pichiano che al subordinazionismo ficiniano per cui lo Stagirita, se bene interpretato, è il "cammino", il maestro del metodo logico, ma la "meta" resta solo ed esclusivamente la validità intemporale della tradizione platonica: "Errant omnino, qui Peripateticam disciplinam Platonicae contrariam arbitrantur. Via siquidem termino contraria esse non potest... (Ficino 1561: I, 953). Il filosofo sefardita giunge a riconoscere ad Aristotele una maggior precisione terminologica: "sì che ne la sententia seguio ambidue, perché la loro è una medesima; ne l'uso de' vocabuli forse è da seguire Aristotile, perché il moderno lima più la lingua e più divisamente e più sottilmente suole appropriare i vocaboli a le cose" (Leone Ebreo 1535, ed. 2008: 318). Non manca neppure di attribuire una validità piena alla rivendicazione degli individui come sostanze prime di fronte alla sostanzialità seconda delle specie ideali, giustificata a suo modo di vedere dall'esigenza di ribadire la possibilità e l'importanza della conoscenza di una realtà empirica che non si riduca a mera apparenza. L'i-

dealismo platonico, nato come critica al materialismo dei “fisiologi” presocratici, non doveva sfociare nell’acosmismo: la percezione di questo pericolo giustifica la parziale correzione di rotta (317-19). L’orizzonte storico è quello della complementarietà delle due grandi filosofie, la cui rappresentazione emblematica era stata al principio del secolo *La scuola d’Atene* di Raffaello. In forma ovviamente assai meno elaborata, questa sintesi costituisce anche il punto di partenza dell’innesto della tematica platonica dell’Eros sulla base metodologica della logica aristotelica nel *Dialogo dell’infinità d’amore*. Resta invece estraneo a Tullia e a Varchi il passo successivo intrapreso da Leone Ebreo per cui, a poche pagine di distanza da quell’amplissimo riconoscimento del merito dello Stagirita, si identifica il limite decisivo del pensiero di quest’ultimo nell’incapacità di concepire come Platone l’unità prima in termini superessenziali, “tanto occulto da la pura astratta mente umana, che appena truova nome che impo-nerli”, fermandosi quindi a un ente supremo positivamente determinato, motore immobile in qualche modo cosa fra cose e condizionato dalla concatenazione causale dell’universo. Ora l’Abrabanel afferma senza mezzi termini la superiorità del “Mosé attico”, secondo l’espressione del pitagorico Numenio, sul filosofo mondano: “Aristotile, la cui vista ne le cose astratte fu alquanto più corta, non avendo la mostrazione de li nostri teologi antichi come Platone, negò quello ascoso che non ha possuto vedere, e gionse a la somma sapienzia, prima bellezza, de la quale il suo intelletto saziato, senza vedere più oltre, affermò che quella fusse il primo principio incorporeo di tutte le cose. Ma Platone, avendo da li vecchi in Egitto imparato, poté più oltre sentire (...) e fece quella secondo principio dell’universo, dependente dal sommo Dio, primo principio di tutte le cose. E se bene Platone fu tanti anni maestro d’Aristotile, pure in quelle cose divine esso Platone (essendo discepolo de li nostri vecchi) imparò da migliori maestri che Aristotile da lui (...)

giunto che Aristotile (se ben fu sottilissimo) mi credo che ne l'astrazione il suo ingegno non si potessi tanto sollevare come quello di Platone, ed egli non volse come gli altri credere del maestro quello che le proprie forze del suo ingegno non il dimostrassero" (Leone Ebreo 1535, ed. 2008: 329-30). A questo punto la *pia philosophia* prende decisamente il sopravvento sulle considerazioni puramente razionali e l'autorità di Platone viene ricondotta direttamente ai suoi maestri sapienziali, gli antichi filosofi-sacerdoti fra i quali hanno un ruolo di primo piano i "vecchi" di un ebraismo iniziatico. Ma di questa tensione mistica, che segna l'approdo dell'Abrabanel alla contemplazione della perfezione circolare dell'universo (Leone Ebreo 2008: 353), già celebrata dal "medico dell'anima" di Figline nel suo commento al *Simposio* (Ficino 1956: 147-149) e da cui sorge l'*amor intellectualis Dei*, non vi è traccia nel dialogo irriverente in cui Varchi e Tullia consacrano una versione originale della *femina docta*. Certo il *Dialogo dell'infinità d'amore* cita quasi alla lettera i *Dialoghi d'amore* e Tullia si fa eco di Sofia: "Ancora che le tue ragioni sieno non manco verisimili che sottili, io fo giudizio de l'esperienza: a la quale più che a nissuna altra ragione si debe credere" (Leone Ebreo 2008: 49). Ma nel solenne trattato filosofico questa istanza empirica passa senz'altro in secondo piano rispetto ai voli metafisici di Filone. Ben diverso lo spirito del discorso di Tullia. Disposta senza riserve ad attingere compiutezza sistematica dall'opera maggiore dell'amorosa filosofia in volgare, la filosofessa galante, incapace di astrazione come l'Aristotele censurato dal sapiente sefardita, non rinuncia al suo criterio della "sperienza", "alla quale sola credo molto più che a tutte le ragioni di tutti i filosofi" (Tullia d'Aragona 1547, ed. 1912: 204).

NOTE

¹ Le assurdità della teoria del rispecchiamento non devono indurre ad ignorare quei casi in cui il discorso della filosofia e della storia della cultura verte effettivamente sull'Essere pragmatico dell'economia, constatazione non banale dei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* di Marx. In tali casi si conferma l'intuizione di Croce sulla fecondità del marxismo come canone empirico di interpretazione storica.

² Il dubbio era lecito considerando non solo l'esplicita affermazione della superiorità naturale dell'omoerotismo maschile sull'eterosessualità nei discorsi di Pausania (Plato, *Simp.* 181CE) e di Aristofane (*Simp.*, 191E-192A), ma anche il fatto che Diotima faccia riferimento esclusivamente agli efebi quando colloca la contemplazione dei corpi belli sul primo gradino della scala spirituale che conduce alla Bellezza in sé (*Simp.*, 209CD; 210C).

³ Commentando il passo la curatrice Seidel Menchi richiama *S. Thomae Aquinatis Summa theologica, Secunda Secundae*, quae. XXVII, art. 4 "dove si difende la *conclusio* che, dal momento che la carità ha un suo ordine, 'homo seipsum magis ex charitate diligere tenetur quam proximus'" (Erasmus 1508, ed. 1980: 359).

BIBLIOGRAFIA

- Alberti, Leon Battista (2003), *Intercenales*, eds. Franco Bacchelli, Luca D'Ascia, Bologna, Pendragon.
- Andreoni, Annalisa (2012), *Le vie della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS.
- Antes, Monika (2011), *Tullia d'Aragona, cortigiana e filosofa: con il testo originale Della infinità d'amore*, Firenze, Polistampa.
- Bembo, Pietro (1960), *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, UTET.
- Berra, Claudia (1996), *La struttura degli "Asolani" di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia.
- Bolzoni, Lina (1984), *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana.
- Casella, Letizia (2013), "Il dubbio è questo se si può amar con termine. Dialogo della infinità d'amore di Tullia d'Aragona", *Ausencias*:

- escritoras al margen de la cultura*, eds. Mercedes. Arriaga Florez, Salvatore Bartolotta, Milagro Martín Clavijo, Madrid, Arcibel: 151-66.
- Cassani, Chiara (2013), *La battaglia delle parole e delle cose. Dal "Bellum grammaticale" di Guarna a Erasmo, Rabelais e Swift*, Roma, Vecchiarelli.
- Ciammitti, Luisa; Ostrow, Steven F.; Settis Salvatore, eds. (1999), *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- Croce, Benedetto (1945), *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1958.
- Damiani, Martina (2019), "La posizione di rilievo assunta dalla donna nella trattatistica rinascimentale", *La donna nel Rinascimento. Amore, famiglia, cultura, potere*. Atti del XXIX Convegno Internazionale (Chianciano e Montepulciano, 20-22 luglio 2017), Firenze, Cesati: 331-53.
- Dubard de Gaillarbois, Frédérique (2017), "Il rebus di Tullia. Tullia d'Aragona e Benedetto Varchi o di una felice 'associazione per scrivere'", *La Rivista*, 5: 137-52 (Actes de la journée d'études Varchi e dintorni, Université de Paris Sorbonne 21 de mars 2016).
- Duby, Georges (1982), *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette.
- Erasmo da Rotterdam (1508), *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi*, ed. Silvana Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980.
- Ficino, Marsilio (1561), *Opera*, Basel, Petri.
- (1956), *Commentaire sur le Banquet de Platon*, ed. Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres.
- Firpo, Massimo (1990), *Tra "Alumbrados" e "Spirituali". Studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del Cinquecento italiano*, Firenze, Olschki.
- Floriani, Piero (1981), *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori.
- Hairston, Julia L. (2016), "'Di diversi a lei'. L'antologia corale di Tullia d'Aragona", *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenza in pro-*

- sa e in versi*, eds. Laura Fortini, Giuseppe Izzi, Concetta Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura: 73-184.
- Leone Ebreo (1535), *Dialoghi d'amore*, ed. Delfina Giovannozzi, Bari, Laterza, 2008.
- Plastina, Sandra (2017), *Mollezza della carne e sottigliezza dell'ingegno. La natura della donna nel Rinascimento europeo*, Roma, Carocci.
- Puliga, Antonella; Hautlana, Svetlana (2011), *La guerra grammaticale di Andrea Guarna. Un'antica novità per la didattica del latino*, Pisa, ETS.
- Sgarbi, Marco (2015), "Benedetto Varchi on the Soul: Vernacular Aristotelianism Between Reason and Faith", *Journal of History of Ideas*, 76: 1-25.
- Smarr, Janet L., (1998), "A Dialogue of Dialogues: Tullia d'Aragona and Sperone Speroni", *Modern Language Notes*, 113: 204-12.
- Speroni, Sperone (1542), *Opere*, Venezia, Domenico Occhi, 1740.
- Tullia d'Aragona (1547), *Dialogo dell'infinità d'amore, Trattati d'amore del Cinquecento*, ed. Giuseppe Zonta, Bari, Laterza, 1912.
- (1547), *Rime*, ed. Emilio Celani, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969.
- Varchi, Benedetto (1570), *L'Hercolano*, ed. Antonio Sorella, Pescara, Libri dell'Umanità Editrice, 1995.
- Vasoli, Cesare (1968), *La dialettica e la retorica dell'umanesimo*, Milano, Feltrinelli.
- (1977), *I miti e gli astri*, Napoli, Guida.

MAIKO FAVARO

*Personaggi femminili e filosofia d'amore.
Sul Dialogo d'amore di Nicolò Vito di Gozze*

Autore del *Dialogo d'amore detto Antos, secondo la mente di Platone* (Gozze 1581b) è il filosofo e uomo politico Nicolò Vito di Gozze, uno dei protagonisti della vita culturale della Ragusa dalmata (in croato, Dubrovnik) fra Cinque e Seicento¹. Questo dialogo è interessante non solo per il trattamento della materia filosofica sull'amore, ma anche per il ruolo in esso attribuito ai personaggi femminili in veste di interlocutrici. Prima di concentrarci su quest'opera, però, è opportuno accennare brevemente al contesto in cui venne scritta, con riferimento sia alle peculiarità della Ragusa secondo-cinquecentesca, sia alla copiosa produzione filosofica del Gozze.

"In hoc angulo Dalmatiae": così il Gozze si riferiva a Ragusa, la città in cui nacque nel 1549 e visse con continuità fino alla morte, avvenuta nel 1610. Con tali parole, contenute nella lettera dedicatoria del suo commento al *De substantia orbis* di Averroè (Gozze 1580: A2r), egli lamentava la perifericità geografica e culturale della propria patria, chiedendo l'indulgenza

del lettore per i difetti dell'opera. Si rammaricava inoltre di non aver studiato in gioventù presso una prestigiosa università italiana, come quelle di Padova o di Bologna (Gozze 1580: A1v)². Tuttavia, ciò non deve far dimenticare che proprio nel secondo Cinquecento Ragusa stava vivendo uno dei suoi periodi di maggior splendore, dal punto di vista sia economico sia culturale³. La città era formalmente sotto il dominio turco, ma di fatto si reggeva come una repubblica indipendente, disponendo di governo e di assetto istituzionale propri. Gli obblighi nei confronti degli Ottomani si risolvevano sostanzialmente nel versamento di un tributo. Ragusa, in quanto città mercantile, traeva anzi notevoli vantaggi dalla dominazione dei Turchi, di cui commerciava i prodotti verso l'Europa. Era una temibile concorrente per la stessa Venezia⁴. Dal punto di vista culturale, risulta evidente l'influsso esercitato dalla penisola italiana. Sin dal XIV secolo, il governo di Ragusa aveva l'abitudine di assumere italiani da impiegare come precettori, medici e responsabili dei pubblici uffici della Segreteria e della Cancelleria. Così, già fra il 1384 e il 1387 aveva soggiornato in città un prestigioso umanista quale Giovanni Conversini da Ravenna. Ma fu per l'appunto soprattutto nella seconda metà del Cinquecento che Ragusa poté beneficiare della presenza di letterati illustri quali Ludovico Beccadelli, Giambattista Amalteo e Nascimbene Nascimbene (Bettarini 2013). L'importanza della cultura italiana si rifletteva anche a livello linguistico: all'epoca del Gozze, le persone meno istruite parlavano solitamente in un dialetto croato, ma la conoscenza dell'italiano e del latino era assai diffusa (Harris 2008: 249-53; Graciotti 1983). Le opere del Gozze stesso sono tutte in italiano o in latino. Sempre in quel periodo, a Ragusa fiorì un'accademia, quella dei Concordi, che raccoglieva i letterati locali (spesso poeti petrarchisti) sotto la guida di Savino Bobali (cfr. Bogišić 1986; Cavallini 1994)⁵.

In tale favorevole contesto, il Gozze ebbe la possibilità di

dedicarsi, oltre che ai commerci e alla politica, anche alla ricerca filosofica, come attestano le sue numerose opere sui più vari ambiti. Si ricordano in particolare il commento al *De Substantia Orbis* di Averroè (1580); i *Discorsi sopra le Metheore di Aristotele* (1584); i *Discorsi della penitenza sopra i Sette Salmi Penitenziali di David* (1589); il *Governo della Famiglia* (1589); il *Dello Stato delle Repubbliche secondo la mente di Aristotele con esempi moderni* (1591) e altri commenti a testi sacri (vari salmi e il *Pianto di Geremia*) e aristotelici (la *Retorica* e il *De Anima*).

In questa sede, è opportuno attirare l'attenzione in particolare su due dialoghi in stretta continuità fra loro, come dichiarato già dal titolo e dai dettagli della loro pubblicazione (furono editi entrambi a Venezia da Ziletti nel 1581). Si tratta del *Dialogo della bellezza detto Antos, secondo la mente di Platone* e del *Dialogo d'amore detto Antos, secondo la mente di Platone*. Entrambi i dialoghi vedono protagoniste Maria Gondola e Fiore Zuzori (l'Antos che ricorre nei due titoli non è altro che la traduzione greca del nome della Zuzori: Fiore, per l'appunto). Nel primo dialogo, Fiore risponde alle domande di Maria riguardo alla bellezza; nel secondo, che si svolge il giorno successivo, le domande di Maria vertono invece sull'amore. Maria Gondola era la moglie del Gozze ed apparteneva ad una delle più nobili e potenti casate della Repubblica (Appendini 1803: 231), mentre la Zuzori proveniva da una prominente famiglia mercantile di Ragusa che si era trasferita ad Ancona quando era ancora undicenne (Appendini 1803: 230-31; Boccolini 2007; Boccolini 2012). Fiore, però, era poi tornata in patria con il marito, il fiorentino Bartolomeo Pescioni, e lì si era fatta ben presto notare non solo per la sua cultura, ma anche per la splendida bellezza. A Ragusa aveva stretto amicizia con il Gozze e con sua moglie, che la invitavano spesso nella loro villa. Il Gozze, inoltre, incoraggiava gli interessi letterari di Fiore, che si dedicava attivamente alla poesia, sebbene nessun suo componimento sia a noi pervenuto.

Uno degli aspetti più interessanti di questi dialoghi è la presenza di due donne come uniche protagoniste e, soprattutto, il notevole grado di cultura filosofica che viene loro attribuito. Da questo punto di vista, le due opere del Gozze spiccano nel quadro della dialogistica rinascimentale. Virginia Cox ha evidenziato quanto siano rari i casi di dialoghi cinquecenteschi in cui ad uno o più personaggi femminili sia attribuito un ruolo non subalterno. Solitamente, come dimostrano anche i modelli esemplari offerti dagli *Asolani* e dal *Cortegiano*, sono gli uomini a dominare il dibattito, mentre le donne, quando sono presenti, si limitano perlopiù a regolare la conversazione, a stimolarla con qualche domanda o a commentare brevemente gli insegnamenti offerti dai personaggi maschili. È vero che alla donna è concesso un ruolo più attivo proprio nel caso di soggetti come l'amore e la bellezza —oltre ad altri temi di connotazione muliebre, come la religione, il governo della casa, la condizione e la nobiltà del sesso femminile: del resto, era ben noto l'autorevole esempio di Platone, che nel *Simposio* aveva introdotto una donna, Diotima, ad ammaestrare Socrate sull'amore. Tuttavia, perfino nel caso di questo e degli altri temi sopra elencati, è raro che nei dialoghi rinascimentali la donna occupi una posizione dominante, da *princeps sermonis*, per dirla con il Sigonio (1993: 180). Inoltre, per ragioni di verosimiglianza, non sembrava appropriato attribuire ad un personaggio femminile un notevole grado di cultura, dal momento che alle donne dell'epoca solitamente non veniva offerta un'istruzione paragonabile a quella degli uomini⁶. Il Gozze ha ben presente tale situazione, tanto da sentire il bisogno di spiegare le proprie ragioni nella dedicatoria a Nika Zuzori (sorella di Fiore) premessa al dialogo sulla bellezza. A quanti "parrà nuovo" che egli "abbia introdotto due donne in sì fatti dialoghi platonici", il Gozze risponde di averlo fatto in segno di omaggio a Fiore e Maria, poiché le ama e onora "più ch'altra persona del mondo" (a2v-a3r). Egli fa valere

il fatto che, come sopra accennato, l'amore e la bellezza erano ritenuti fra i temi di pertinenza più tipicamente femminile: "Oltre che se della bellezza ed amore (dono veramente della natura più alle donne che agli uomini concesso) deliberai di trattare, parvemi, se a loro la natura di questi doni è stata più cortese e liberale, ch'elle più convenientemente di questi ragionar possino, avendo principio tutti questi accidenti dall'animo nostro intrinseco" (è facile intravedere la derivazione platonica di questa considerazione, con riferimento alla corrispondenza fra 'bello' e 'buono'). Con un argomento topico, Gozze sostiene che, per ragioni fisiologiche, le donne sono più portate degli uomini per gli studi: "perché tutte le nostre cognizioni ci vengono dal senso, per esser elle [le donne] più vicine alla temperatura, come vogliono i più periti medici, hanno anco senso più temperato: seguita però che l'intelletto loro sia anco del nostro più perfetto" (a3r)⁷. Quindi, sebbene nella realtà le circostanze impediscano alle donne di fruire di un alto livello d'istruzione, nei suoi dialoghi il Gozze si sente autorizzato a far discutere dottamente Fiore e Maria sulla base delle potenzialità del loro sesso ("La quale disposizione in questi Dialogi m'è parso con molta ragione ridurre all'atto": a3v)⁸.

Come già anticipato, la nostra analisi si concentrerà sul *Dialogo d'amore*, pur senza trascurare di introdurre riferimenti al *Dialogo della bellezza*. Il dialogo è ambientato in un vero e proprio *locus amoenus* presso la villa del Gozze a Ragusa. Fiore e Maria cercano riparo dalla calura estiva sotto una bella selce, presso un ruscello di acqua limpida. Maria chiede a Fiore di parlarle dell'amore, come le aveva promesso di fare il giorno prima quando avevano ragionato della bellezza. Maria aggiunge che Fiore è particolarmente adatta a tale compito, perché è la donna più bella al mondo e Amore, dal canto suo, "è nodrito tra le cose belle", come si ricava dal *Simposio*. Si tratta di una motivazione che ben si adatta alla tendenza generale già sopra

evidenziata, cioè quella di concedere alle donne un ruolo dialogico più attivo nel caso di argomenti che le riguardino direttamente, come appunto l'amore.

Il dialogo è concettualmente molto denso. Si distingue in ciò dalla maggior parte dei dialoghi cinquecenteschi sull'amore, che appaiono più "leggeri" dal punto di vista filosofico e meno serrati nell'argomentazione. L'attenzione non è concentrata unicamente sull'essere umano, bensì si allarga al cosmo e alla natura nel suo complesso (molto presente è il concetto tipicamente platonico di 'anima del mondo'), senza trascurare gli animali e le piante. Proviamo a ripercorrere nella loro successione le questioni affrontate nel dialogo, che si sviluppa attraverso le domande di Maria, a cui Fiore risponde sapientemente. La parte iniziale è tesa a definire l'essenza dell'amore. Le due donne si interrogano infatti sulla definizione d'amore, sulla sua positività o negatività, sul suo rapporto con il bene e con il bello, sulla sua origine e sui segni attraverso cui si manifesta nell'universo, sulla sua relazione con il piacere, sul desiderio e sulle tre tipologie d'amore teorizzate da Platone (ossia il divino, l'umano e il bestiale). Dopo alcune riflessioni sulla presenza di Amore nei quattro elementi, negli alberi e nelle piante, l'attenzione si appunta sulla fenomenologia amorosa nell'uomo. In particolare, le domande vertono sulla possibilità di amare di amore onesto senza cadere nel bestiale, sulle cause dell'amore, sul modo in cui l'amante si trasforma nell'amata, su come possa avvenire tale trasformazione se l'amante non è ricambiato, su come riuscire a essere ricambiato e su come si possa capire di esserlo effettivamente. Dopo aver chiarito la differenza fra amore ed amicizia, Fiore spiega a Maria gli effetti d'amore, concentrandosi sulla gelosia e sulle altre passioni, per poi ricordare uomini e donne che grazie all'amore hanno lasciato eterna fama di sé. La parte conclusiva del dialogo è dedicata ad approfondire la presenza dell'amore nelle creature gerarchicamente superiori

all'uomo. In particolare, Maria chiede a Fiore delucidazione sull'amore nei demoni, nelle intelligenze celesti che muovono i pianeti e, infine, in Dio. Essendo giunta l'ora di pranzo, le due donne pongono termine al ragionamento, non senza aver prima invitato ad onorare Amore perché spoglia l'animo dalla viltà e, grazie ad esso, Dio ci rende la vita dilettevole e leggera.

Prima di passare in rassegna le fonti, vale la pena sottolineare il vivo interesse dimostrato dall'autore nei confronti della demonologia⁹. Maria e Fiore si soffermano infatti lungamente sui demoni, intesi secondo l'accezione socratica del *daimon*. Naturalmente, il concetto di 'demone' viene conciliato con l'insegnamento della dottrina cristiana, facendo riferimento in particolare alla nozione di 'angelo custode'. Ad un certo punto, Fiore afferma persino: "ma se Iddio mi concederà la vita, voglio far con voi un ragionamento particolare della eccellenza, e grandezza dell'anima humana: e in quello prometto mostrarvi la natura de demoni, dalli quali spesse volte siamo instrutti di cose che sono sopra la nostra capacità naturale" (4v-5r). Da queste parole, pare di poter ricavare che Gozze accarezzava l'idea di scrivere un nuovo dialogo con Maria e Fiore protagoniste, incentrato per l'appunto sul tema dell'eccellenza e grandezza dell'anima umana, con una particolare attenzione alla natura dei demoni. Il progetto deve essere verosimilmente naufragato per lo scandalo successivo alla pubblicazione dei dialoghi sulla bellezza e sull'amore, su cui ci soffermeremo più avanti, e per le successive traversie di Fiore.

Venendo alle fonti del dialogo, la principale autorità è ovviamente Platone: Gozze attinge in maniera massiccia al *Simposio*, ma fa riferimento anche ad altri dialoghi, come il *Filebo* e il *Fedro*. Molto presente è anche Plotino, definito "il migliore dei platonici" (5r). Con una frequenza inferiore, ma comunque notevole, compaiono Ermete Trismegisto e Dionigi Areopagita. Più in generale, sono davvero numerosi i filosofi e i teologi

citati nel corso del dialogo, con una naturale preponderanza dei pensatori di orientamento neoplatonico. Ciò a riprova delle vaste letture e degli interessi marcatamente filosofici del Gozze, che possedeva la più fornita biblioteca privata di Ragusa (ma lauguratamente oggi dispersa)¹⁰. Nel dialogo vengono citati Protagora, Esiodo, Parmenide “pitagoreo”, Numenio, Porfirio “platonico”; gli “eccellentissimi platonici” Calcidio, Apuleio, Proclo; Ieroteo “santissimo” (attraverso la mediazione dello Pseudo-Dionigi l’Areopagita); Anassagora, Pico, Cicerone, Eudosso (attraverso la mediazione di Aristotele), Pitagora, Empeocle, Giovanni Damasceno e Abraham ibn ‘Ezra.

Una riflessione a parte merita il rapporto con il pensiero peripatetico. Anche se l’amore non è certo un tema tipico della filosofia di Aristotele, quest’ultimo viene chiamato in causa più volte, soprattutto per i rapporti fra il concetto di amore e quello di amicizia, ma anche per delle questioni puntuali e marginali. Molto citato è Averroè, di cui Gozze è “molto studioso”, come dichiara sua moglie all’interno del dialogo (32r). Del resto, l’anno precedente alla pubblicazione del dialogo, il Gozze aveva dato una prova delle sue ricerche sul filosofo arabo pubblicando un commento al suo *De substantia orbis* (Gozze 1584). Ad ogni modo, si ricava chiaramente come Fiore sia diffidente verso la concezione troppo materialistica dell’amore propria della scuola aristotelica. Ad esempio, discutendo delle cause delle sofferenze d’amore, Fiore spiega che i peripatetici menzionano anche l’eccessiva infiammazione del cuore. Tuttavia, si affretta a precisare che tale causa è propria dell’amore bestiale (19v). Subito dopo, Maria chiede se si possa amare secondo l’amore onesto, che si limita ai piaceri della vista e dell’udito, “senza alcuna scintilla della cupidine sfrenata”. Fiore risponde che il filosofo cinquecentesco Agostino Nifo si è posto il medesimo dubbio. Siccome questi, però, ha trattato la questione da “puro peripatetico”, Fiore dichiara che risolverà il quesito in maniera

differente. In modo molto ficiniano, per Fiore è possibile amare di amore onesto senza trascendere nel bestiale. Alla ragione spetta di temperare e reggere gli affetti, conformemente al suo ruolo di guida (20v).

Il dialogo, così ricco di riferimenti alle più varie autorità filosofiche, cerca ripetutamente il loro accordo con le Sacre Scritture e con la dottrina cristiana. I richiami al pensiero cristiano sono così rilevanti che, ad un certo punto, Maria osserva: "noi abbiamo proposto di ragionare d'amore quanto ne abbia sentito circa quello il divin Platone, e ora vi sento ragionare di quello quanto noi cristiani crediamo" (8v).

In più punti, la riflessione filosofica lascia spazio anche ai riferimenti alla tradizione letteraria italiana e latina. Così, Fiore allude a uno dei versi iniziali dell'*Inferno* dantesco ("sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso": *Inf.* I, 30) e si sofferma ad illustrarne il significato allegorico (12r). Più avanti, dopo aver spiegato il mito platonico dell'auriga, propone un accostamento ad un sonetto petrarchesco, ossia *Rvf* 6 (18r). Com'è facile immaginare, i richiami letterari si fanno più frequenti nella parte su cause ed effetti dell'amore. Alla domanda di Maria su come faccia l'amante a trasformarsi nell'amata, Fiore risponde che l'amante diventa una cosa sola con l'amata conservando nella memoria il suo ritratto e aggiunge che Petrarca ha cantato spesso questo fenomeno nei suoi versi, scrivendo di essersi trasformato in un lauro verde (22r). Per spiegare in che modo farsi riamare, Fiore ricorre invece, com'è ovvio, all'*Ars amatoria* di Ovidio (23r). Il passaggio più ricco di riferimenti letterari è però quello su quanti, grazie all'amore, hanno lasciato eterna fama di sé. Fiore ricorda innanzitutto l'amore di Sofonisba e Massinissa, citando anche alcuni versi su di loro dal *Triumphus Cupidinis* di Petrarca. Quindi, racconta alcuni miti ovidiani, ossia quelli di Piramo e Tisbe (*Met.* IV, 55-166), di Ero e Leandro (*Her.* 18-19) e di Esaco ed Esperia (*Met.* XI, 749-95), invitando

infine a leggere il trionfo d'amore petrarchesco per trovare altri esempi illustri (27v-29v). È interessante che compaia anche un riferimento alla poesia popolare croata, quando, a proposito delle sofferenze amorose, Fiore afferma: "da questo Amore [...] i mesti e dolorosi affetti ne gli animi de gli amanti insorgono, i quali dolorosi affetti la nostra zingana descrive esser otto in quei bei versi che cominciano: *Vehne* etc., quali in questa lingua volgare io non li so a pieno esporre" (19v).

Come si accennava già commentando la lettera dedicatoria a Nika Zuzori, Maria e Fiore sono rappresentate come interlocutrici coltissime. Il loro rapporto dialogico è assimilabile a quello fra maestro e discepolo. Pertanto, risalta soprattutto la notevole cultura attribuita a Fiore: quest'ultima appare infatti capace di rispondere sapientemente alle domande di Maria, sfoggiando la propria conoscenza delle più varie autorità filosofiche e teologiche, perfino quelle più peregrine. Tuttavia, anche le domande della sua "discepola" suggeriscono una notevole dimestichezza con la tradizione filosofica. Colpisce in particolare la grande frequenza con cui Maria fa riferimento a teorie filosofiche che gli sarebbero state insegnate da suo marito. Sembra che il Gozze, attraverso le domande di Maria, colga l'occasione per sciogliere i dubbi che potrebbero nascere dal confronto fra le idee esposte nelle proprie opere filosofiche e quelle difese da Maria nel dialogo. Ad esempio, a quanti hanno dichiarato che Amore sia un dio, Maria obietta che Dio non può avere alcuna definizione, stando a quanto le ha insegnato suo marito (3r). Oppure, quando Fiore le spiega che gli amori sono tanti quanti i nostri affetti, Maria replica che i nostri affetti sono infiniti, secondo quanto le ha detto suo marito, che lo ha letto in Aristotele (6r).

Soprattutto, però, colpiscono le reiterate dichiarazioni di reciproco affetto fra le due donne: particolarmente ferventi sono quelle di Maria. Quest'ultima dice, ad esempio: "Io lo credo certo, mia bella e gentil Fiore, che tal effetto l'amore possa causare

ne gli animi de gli amanti quando sono privi della vista della loro amata; perché per esperienza in me lo provo, che quando non veggo voi, il giorno mi si cangia in tenebrosa notte, perché altro sole fuori di voi non veggio; e non è cosa bella al mondo, che possa saziare la mia honesta voglia fuor che il vostro bello e divino aspetto". Fiore le risponde: "To vi credo ogni cosa, mia dolce Gondolina, perché dell'amor vostro io ne sono certissima: e crediatemi, che non meno l'amor in me causa il medesimo effetto che in voi, quando però dalla vostra dolce conversazione mi trovo priva" (19r). Qualche pagina oltre, il termine 'amicizia' si associa a quello di 'amore' per descrivere i sentimenti che legano Fiore e Maria. Quest'ultima dice infatti: "Chi dunque non dirà, mia bella e gentil Fiore, che tra noi non sia vera amicizia e vero amore, dopo che nell'amare ed esser amato siamo tanto uguali?". Fiore replica: "Non lo dirà alcuno, perché maggior amore del nostro né maggior amicizia della nostra non si può trovare; né crederò ch'altro simile giamai si troverà nel sesso femminile fra quanto gira il sole" (24r). Nel rapporto fra Fiore e Maria sembrano inverarsi gli ideali platonico-ficiniani dell'amicizia come latrice di perfezione spirituale e dell'amore che, fondandosi sulla contemplazione disinteressata della bellezza senza approdare al connubio carnale, può legare fra loro anche persone dello stesso sesso. Da questo punto di vista, il testo del Gozze può ricordare un dialogo d'amore francese di qualche decennio precedente, ossia *La Coche* (1547) di Margherita di Navarra: anche in quel caso, le interlocutrici (tre) sono tutte donne, legate fra loro da un ideale d'amicizia femminile di ascendenza ficiniana (su quest'opera, cfr. Leushuis 2017: 248-65).

Nel dialogo, però, si colgono in più punti anche gli echi dei malevoli pettegolezzi dei concittadini ragusei a proposito dei rapporti fra Fiore e i coniugi Gozze. C'era infatti chi diceva che l'interesse del Gozze per Fiore sfociasse nell'"amore inhonesto". Forse proprio a causa di tali dicerie, pare che già all'epoca

del dialogo Fiore e suo marito accarezzassero l'idea di lasciare Ragusa e tornarsene ad Ancona. Ad un certo punto del dialogo, infatti, Maria dice a Fiore: "se voi partiste dalla città col vostro marito per andar ad habitar altrove, la vostra partenza sarebbe l'ultimo passo della mia vita" (24v). Poco oltre, è particolarmente esplicito il riferimento all'invidia delle ragusee nei confronti di Maria e Fiore. Quando il dialogo tocca il tema delle passioni che derivano dagli effetti d'amore, Maria chiede a Fiore di parlarle specialmente dell'invidia con queste parole:

Io vi domando specialmente dell'invidia, perché ho giudicato ch'ella sia quella potissima cagione onde le cattive lingue di quelle vil femine che voi sapete si muovono a dir male d'ogni gentil persona, perché si credono loro non haver pari nella gentilezza e saviezza d'animo, e che senza alcun studio, ma intorno la rocca e la cucina havessero acquistato ogni valore per biasmar altrui; e si credono per farsi più vantaggiose dell'altre donne, che la più sicura strada per loro sia biasmar gli altri; ma sciocche, non sanno che biasmare li difetti de gli altri spesso procede a causa di scoprire i difetti e gli errori suoi proprii; e perciò ben disse quel gentil poeta: "Tal biasma altrui, che se stesso condanna" (26v-27r).

Fiore le risponde che tali donne, come "fedre, vili e maligne", parlano male di loro perché sono per l'appunto invidiose. Fiore afferma che, "non potendo avere la nostra dolce conversazione, come dentro nell'animo ciascuna la desidera, il dispetto che gli cruccia, gli cagiona l'invidia del nostro bene" (27r). È interessante anche che, parlando di quanti hanno lasciato eterna fama di sé per amore, Maria chieda in maniera retorica: "Dunque questi tali non hanno acquistato per via d'amore vergogna e vituperio?" (29v). Fiore le risponde che l'amore dà fama eterna, non disonore, come dimostrano i casi della Beatrice di Dante e della Laura di Petrarca. A tal proposito, merita ricordare che, nel gemello dialogo della bellezza, Maria accosta

il suo amore per Fiore a quelli dei più noti poeti latini e italiani per le loro donne, fra cui appunto Laura e Beatrice: “[...] Nasone amò solo Corinna, Virgilio Galatea, Catullo Lesbia, Propertio Cinzia, Petrarca Laura, Dante Beatrice, e io voi sola [...]” (Gozze 1581a: 26v).

I pettegolezzi dei ragusei non si placarono con la pubblicazione dei dialoghi sulla bellezza e sull'amore. Anzi, sembra che la loro uscita abbia peggiorato la situazione: era facile malignare che il personaggio di Maria non facesse altro che esprimere la passione del Gozze stesso nei confronti della bellissima Fiore. Quest'ultima decise infine di tornare con il marito ad Ancona, dove trascorsero il resto della loro vita. Fiore vi morì nel 1648, alla veneranda età di novantasei anni, dopo aver avuto la soddisfazione di essere celebrata in alcune poesie di Torquato Tasso, il quale le scrisse su preghiera di Giulio Mosti, un poeta che frequentava il salotto di Fiore e si era invaghito dell'affascinante ragusea (Torbarina 1940).

I coniugi Gozze non rimasero certo indifferenti all'incretosa situazione, come dimostra la successiva opera a stampa di Nicolò, ossia i *Discorsi sopra le Metheore d'Aristotele* (Gozze 1584). La lettera dedicatoria, datata Ragusa, 15 luglio 1582, è indirizzata a Fiore Zuzori e contiene un passo talmente polemico contro i cittadini di Ragusa, da essere censurato in una nuova impressione dell'opera che reca la data 1585. La lettera, a firma di Maria Gondola, coglie l'occasione della difesa di Fiore per argomentare sul tema dell'eccellenza della donna. Si tratta tuttavia di un plagio da Girolamo Camerata e Antonio de Guevara, come è stato recentemente dimostrato da Eleonora Carinci (Carinci-Plastina 2016: 79-92; Carinci 2018; vedi anche Puliafito 2019).

Anche negli anni successivi troviamo traccia della malevolenza di alcuni concittadini nei confronti del Gozze. Nella lettera *Ai lettori* con cui Aldo Manuzio il Giovane accompagna

un'altra opera del filosofo, il *Dello stato delle repubbliche* (Gozze 1591), leggiamo che "alcuni dei suoi più ignoranti compatrioti cercano detrudere, più per malizia che per scienza", ai meriti del filosofo raguseo. Del resto, da altre testimonianze del tempo è facile farsi un'idea di quanto potessero essere violenti e pervicaci gli odi nella piccola repubblica adriatica. Il Gozze, tuttavia, conscio della propria superiorità culturale nei confronti dei suoi critici, ebbe l'occasione di togliersi alcune notevoli soddisfazioni, come quando gli fu conferito il titolo onorifico di dottore in filosofia e maestro in teologia da parte di papa Clemente VIII, su segnalazione dell'influente cardinal Bellarmino. Ad ogni modo, al di là degli aspetti scandalistici, il dialogo d'amore del Gozze ci offre un'idea di quali riflessioni e fermenti potessero svilupparsi intorno ai temi dell'amore, della bellezza, nonché del ruolo e della dignità della donna al di là dell'Adriatico, in un ambiente geograficamente remoto ma legatissimo alla cultura italiana come la Ragusa di fine Cinquecento.

NOTE

¹ Il presente contributo riprende e sviluppa alcune considerazioni svolte in Griggio, Favaro 2016 e Favaro 2017. Sul Gozze, vedi: Appendini (1803: 66-70); Gliubich (1974: 167-68); Tacconi 1992; Tacconi (1994: 243-67, 554-61); Schiffler 2007; Rossi 2010; Sgarbi 2016; Sgarbi 2017.

² In termini simili, vedi anche la lettera *Ai lettori* di Aldo Manuzio il Giovane che accompagna un'altra opera del Gozze: "Benignissimi Lettori, se in questi Ragionamenti dello stato delle Repubbliche non arriverà l'autore per avventura ove desiderano gli elevati ingegni vostri, l'iscusarete, avendo questa considerazione: che egli non mai vide le mura di Padova, né di Bologna, né d'alcun altro studio famoso fuori della sua patria, fondata sopra un alto lido del mare e sotto l'aspro Monte di Vargato; perché più di meraviglia che di riprensione degno doverà sempre essere stimato, avendo egli acquistato questa cognizione più in casa, con la propria industria, senza precettore, che fuori con l'aiuto altrui [...]" (Gozze 1591: 447-48). Per un approfondimento sul tentativo del Gozze di guadagnare più ampi orizzonti al di là della

piccola repubblica natia, cfr. Griggio, Favaro (2016: 97-103).

³ Per un inquadramento sulla storia della Repubblica di Ragusa, vedi: Carter 1972; Caracci 2004; Scotti 2006; Harris 2008. Fra le testimonianze antiche, sono particolarmente interessanti: Razzi 1595; Luccari 1605.

⁴ Per gli aspetti più prettamente economico-commerciali, oltre ai già citati volumi di Carter e di Harris, vedi in particolare: Di Vittorio 1990; Di Vittorio, Anselmi, Pierucci 1994; Di Vittorio 2001; Moroni 2011.

⁵ Sulla produzione poetica del Bobali e degli altri poeti ragusei, si vedano: Torbarina 1931; Goleniščev-Kutuzov 1963; Graciotti 2012; Baroni, Benussi 2016 (in particolare gli interventi di Guglielmo Barucci, Pierino Venuto e Chiara Rosato).

⁶ Sulla presenza di personaggi femminili nei dialoghi italiani rinascimentali, cfr. Cox 2000; Smarr 2005; Favaro 2013; Cox 2013a; Cox 2013b.

⁷ Su questa argomentazione, cfr. Plastina 2017.

⁸ La critica, soprattutto quella croata, si è interessata a più riprese alla "questione femminile" nelle opere del Gozze: cfr. Zrnić 2000; Janeković Römer 2004; Zagorac 2007; Ray (2015: 112-14).

⁹ Sulla demonologia platonica, cfr. Timotin 2012.

¹⁰ Nel 1670, la biblioteca del Gozze passò ai Gesuiti (Pantić 1979). Nel 1773, quando la Compagnia fu soppressa, i collegi gesuiti (fra cui il *Collegium Ragusinum*) furono chiusi e le loro librerie furono disperse. Tuttavia, molti volumi si sono conservati sino ad oggi e si possono trovare presso residenze gesuite, università, monasteri e grandi biblioteche: occorrerebbero indagini rigorose al riguardo (Šapro-Ficović 2007).

BIBLIOGRAFIA

Appendini, Francesco Maria (1803), *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura dei Ragusei*, Ragusa, Martecchini, t. II.

Baroni, Giorgio; Benussi, Cristina, eds. (2016), *Letteratura dalmata italiana*, Atti del Convegno internazionale (Trieste, 27-28 febbraio 2015), Pisa, Fabrizio Serra.

Bettarini, Francesco (2013), "Gli umanisti italiani e la politica culturale di Dubrovnik", *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico. III*, Atti del Convegno internazionale di Zara-Lovinc, 5-6 novembre 2010, eds. Nedjeljka Balić Nižić, Luciana Borsetto, Andrijana Jusup Magazin, Zadar, Sveučilište u Zadru: 377-90.

- Boccolini, Claudia (2007), *Flora Zuzzeri in Ancona*, Ancona, Provincia di Ancona.
- , (2012), *Fiore e pietre*, Ancona, Assemblea Legislativa delle Marche.
- Bogišić, Rafo (1986), "'Akademija Složnih' ('Dei Concordi') u Dubrovniku 16. stoljeća", *Croatica*, 24-25: 47-68.
- Caracci, Cristiano (2004), *Né Turchi né Ebrei ma Nobili Ragusei*, Mariano del Friuli (GO), Edizioni della Laguna.
- Carinci, Eleonora (2018), "Modelli, autorialità e donne illustri nella letteratura scientifica e filosofica italiana del Cinquecento: Maria Gondola e Camilla Erculiani", *Querelle des Femmes. Male and Female Voices in Italy and Europe*, eds. Daniele Cerrato, Andrea Schembari, Sara Velázquez García, Szczecin, Volumina.pl: 27-42.
- Carinci, Eleonora; Plastina, Sandra (2016), *Corrispondenze scientifiche tra Cinquecento e Seicento*, Lugano, Agorà & Co.
- Carter, Francis W. (1972), *Dubrovnik (Ragusa), a Classic City-State*, London-New York, Seminar Press.
- Cavallini, Ivano (1994), "Le muse in Illiria: l'Accademia dei Concordi a Ragusa (Dubrovnik) e i ragionamenti sulla musica di Nicolò Vito di Gozze e Michele Monaldi", *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana: 45-80.
- Cox, Virginia (2000), "Seen but not Heard: The Role of Women Speakers in Cinquecento Literary Dialogue", *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. Letizia Panizza, Oxford, Legenda: 385-400.
- , (2013a), "The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue", *Modern Language Notes*, 128/1: 53-78.
- , (2013b), "Italian Dialogues Incorporating Female Speakers", *Modern Language Notes*, 128/1: 79-83.
- Di Vittorio, Antonio, ed. (1990), *Ragusa e il Mediterraneo. Ruolo e funzioni di una repubblica marinara tra Medioevo ed Età Moderna*, Bari, Cacucci.
- , (2001), *Tra mare e terra. Aspetti economici e finanziari della Repubblica di Ragusa in età moderna*, Bari, Cacucci.

- Di Vittorio, Antonio; Anselmi, Sergio; Pierucci, Paola, eds. (1994), *Ragusa (Dubrovnik), una repubblica adriatica: saggi di storia economica e finanziaria*, Bologna, Cisalpino.
- Favaro, Maiko (2013), "Sul ruolo della donna nei dialoghi del '500: il *Ragionamento della Signora Amorosa* (1569) di Gasparo Boschini", *Quaderno di Italianistica 2013*, ed. Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS: 7-32.
- , (2017), "Nicolò Vito di Gozze, Fiore Zuzori e Maria Gondola. Un episodio della 'questione femminile' nella Dalmazia rinascimentale", *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, eds. Maria Pia Ellero, Matteo Residori, Massimiliano Rossi, Andrea Torre, Lucca, Maria Pacini Fazzi: 199-208.
- Gliubich, Simeone (1974), *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Sala Bolognese (BO), Forni (rist. anast. dell'ed. Wien, Lechner, 1856).
- Goleniščev-Kutuzov, Il'ja Nikolaevič (1963), "L'Umanesimo e il Rinascimento in Dalmazia", *Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*, 2 voll., eds. Sante Graciotti, Jitka Křesálková, Milano, Vita e Pensiero, 1973.
- Gozze, Niccolò Vito di (1580), *Commentaria in sermonem Auer. De substantia orbis, et in propositiones de causis*, Venezia, Bernardo Giunta.
- , (1581a), *Dialogo della bellezza detto Antos, secondo la mente di Platone*, Venezia, Francesco Ziletti.
- , (1581b), *Dialogo d'amore detto Antos, secondo la mente di Platone*, Venezia, Francesco Ziletti.
- , (1584), *Discorsi sopra le Metheore d'Aristotele*, Venezia, Francesco Ziletti.
- , (1591), *Dello stato delle repubbliche secondo la mente di Aristotele con essempli moderni giornate otto*, Venezia, Aldo [Manuzio].
- Graciotti, Sante (1983), "Per una tipologia del trilinguismo letterario in Dalmazia nei secoli XVI-XVIII", *Barocco in Italia e nei paesi slavi del Sud*, eds. Vittore Branca, Sante Graciotti, Firenze, Olschki: 321-46.

- , (2012), “Le molte vite dell’italiano “de là da mar” fra Quattro e Cinquecento”, *Atti e memorie della Società Dalmata di Storia Patria*, 34: 9-26.
- Griggio, Claudio; Favaro, Maiko (2016), “Umanesimo e filosofia in Dalmazia. Su Nicolò Vito di Gozze (Ragusa, 1549-1610) e sul suo ‘Governo della famiglia’”, *Rivista di letteratura italiana*, 34/1: 97-110.
- Harris, Robin (2008), *Storia e vita di Ragusa - Dubrovnik, la piccola Repubblica adriatica*, Treviso, Santi Quaranta.
- Janeković Römer, Zdenka (2004), “Marija Gondola Gozze: La querelle des femmes u renesansnom Dubrovniku”, *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*, ed. Andrea Feldman, Zagreb, Ženska infoteka: 105-25.
- Leushuis, Reinier (2017), *Speaking of Love. The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*, Brill, Leiden-Boston.
- Luccari, Giacomo (1605), *Copioso ristretto degli annali di Rausa*, Venezia, ad istanza di Antonio Leonardi [ed. anast.: Sala Bolognese (BO), Forni, 1978].
- Moroni, Marco (2011), *L’impero di San Biagio: Ragusa e i commerci balcanici dopo la conquista turca (1521-1620)*, Bologna, il Mulino.
- Pantić, Miroslav (1979), “Gučetić, Nikola Vidov”, *Leksikon pisaca Jugoslavije*, Novi Sad, Matica srpska, vol. II: 326-27.
- Plastina, Sandra (2017), *Mollezza della carne e sottigliezza dell’ingegno*, Roma, Carocci.
- Puliafito, Anna Laura (2019), “Tipologie di lettrici: le donne, la filosofia, il volgare”, *La donna nel Rinascimento. Amore, famiglia, cultura, potere*, Atti del XXIX Convegno internazionale (Chianciano Terme-Montepulciano, 20-22 luglio 2017), ed. Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati: 559-72.
- Ray, Meredith K. (2015), *Daughters of Alchemy. Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Cambridge (USA)-London, Harvard University Press.
- Razzi, Serafino (1595), *La storia di Raugia*, Lucca, Vincenzo Busdraghi [ed. anast.: Sala Bolognese (BO), Forni, 1980].

- Rossi, Giovanni (2010), "Sulle orme di Aristotele: i trattati 'politici' di Nicolò Vito di Gozze, umanista raguseo", *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, Atti del XX Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 21-24 luglio 2008), ed. Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati: 407-21.
- Šapro-Ficović, Marica (2007), "Library of the Jesuits in Dubrovnik: from Collegium Ragusinum to the present Residency of the Society of Jesus", *Vjesnik bibliotekara Hrvatske*, 50/3: 16-30.
- Schiffler, Ljerka (2007), *Nikola Vitov Gučetić*, Zagreb, Hravtski Studiji Sveučilišta u Zagrebu.
- Scotti, Giacomo (2006), *Ragusa, la quinta repubblica marinara*, Trieste, LINT.
- Sgarbi, Marco (2016), "Nicolò Vito di Gozze e l'immortalità dell'anima alle soglie del Seicento", *Profumo d'immortalità. Controversie sull'anima nella filosofia volgare del Rinascimento*, Roma, Carocci: 208-20.
- , (2017), "Economia e politica in Nicolò Vito di Gozze", *Storia del pensiero politico*, 6/1: 3-24.
- Sigionio, Carlo (1993), *Del dialogo*, ed. Franco Pignatti, prefaz. di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni.
- Smarr, Janet Levarie (2005), *Joining the Conversation: Dialogues by Renaissance Women*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Tacconi, Ildebrando (1992), "Nicolò Vito di Gozze (o Gozzi)", *Istria e Dalmazia: uomini e tempi*, vol. II, *Dalmazia: le figure più rappresentative della civiltà dalmata nei diversi momenti della storia*, eds. Francesco Semi, Vanni Tacconi, Udine, Del Bianco: 220-24.
- , (1994), *Per la Dalmazia con amore e con angoscia. Tutti gli scritti editi ed inediti di Ildebrando Tacconi*, ed. Vanni Tacconi, Udine, Del Bianco.
- Timotin, Andrei (2012), *La démonologie platonicienne. Histoire de la notion de daimon de Platon aux derniers néoplatoniciens*, Brill, Leiden-Boston.
- Torbarina, Josip (1931), *Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic*, London, Williams and Norgate.

- , (1940), "Tassovi soneti i madrigali u čast Cvijete Zuzorić Dubrovkinje. Uz nove prijevode Vladimira Nazora", *Hrvatsko kolo*, 21: 69-96.
- Zagorac, Ivana (2007), "Nikola Vitov Gučetić: o ljepoti, ljubavi i ženama", *Filozofska istraživanja*, 27/3: 613-27.
- Zrnić, Gulin (2000), "A Kaleidoscope of Female Images in the 15th and the 16th Century Dubrovnik. One of the Approaches to the Second Sex in Three Acts", *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 37/1: 43-66.

FLAVIA GHERARDI

*Discurso doctrinal vs. praxis narrativa
en La Galatea de Cervantes*

*Les sciences traictent les choses trop finement,
d'une mode trop artificielle et differente à la commune et naturelle*
(Michel de Montaigne)

Estas canciones son las de mi gusto —dijo a este punto el desamorado Lenio—, y no aquellas que a cada paso llegan a mis oídos, llenas de mil simples conceptos amorosos, tan mal dispuestos e intrincados que osaré jurar que hay algunas que, ni las alcanza quien las oye, por discreto que sea, ni las entiende quien las hizo. Pero *no menos fatigan* otras que se enzarzan en dar alabanzas a Cupido y en exagerar su poder, su valor, sus maravillas y milagros, haciéndole señor del cielo y de la tierra, dándole otros mil atributos de potencia, de mando y señorío. Y *lo que más me cansa* de los que las hacen es que, cuando hablan de amor, entienden de un no sé quién que ellos llaman Cupido, que la misma significación del nombre nos declara quién es él, que es un apetito sensual y vano, digno de todo vituperio (Cervantes 1585, ed. 2014: 235)¹.

Este famoso pasaje de *La Galatea*, sacado del libro IV de la obra 'primeriza' de Cervantes da pie al conocido debate filigráfico en el que el discreto pastor Tirsi se encara al desamorado Lenio para, con sus argumentaciones en pro del amor, desmontar las vituperaciones de éste, así dotando la obra, en apariencia, con su respaldo ideológico y estético. A la disputa entre los dos pastores asiste un público numeroso y variado, compuesto no solo por pastores, rústicos por ser del lugar pero también de los 'discretos' que visten tan solo el hábito de pastor; a éstos se añade un grupo de damas y caballeros ya que, en efecto, el mundo de los pastores de *La Galatea* vive en permanente contacto con los representantes de otros contextos sociales (labradores, caballeros, aldeanos, cortesanos...) quienes, al irrumpir en el espacio bucólico, de alguna forma terminan contaminándolo. En relación con esto, también cobra relevancia la técnica por medio de la cual se interpolan historias secundarias en el relato base, pues resalta el problema de la interacción e integración entre el mundo pastoril y esos mundos ajenos. A este respecto, lo que nos muestra el dato formal es que en los tres primeros libros el grado de interacción entre los distintos mundos o contextos resulta relativamente bajo, ya que solo se presentan los casos en sucesión; a partir del libro IV, en cambio —y de nuestra disputa, en concreto—, el grado de interacción aumenta vertiginosamente, volviéndose la máquina narrativa mucho más complicada: no aparecen nuevos casos de amor y las historias externas y las del relato pastoril se entrecruzan, se enhebran, con lo que la tensión entre los mundos en contacto se vuelve explosiva².

Huelga subrayar, además, que la citada intervención de Lenio, quien como se ha visto encarna el tipo 'funcional' del desamorado, constituye un microcomentario de corte metadiscursivo, en el que, con tono epidíctico, el pastor censura nada menos que la forma de expresión constitucional de la literatura

pastoril, esto es la canción de amor, tanto en sus contenidos (“llenas de mil simples conceptos”, dice) como en su modalidad expresiva y disposición formal (“tan mal dispuestos e intrincados”), para luego restringir el juicio (jalonándolo con inequívocas fórmulas iterativas del tipo “Pero no menos me cansa”, “lo que más me cansa”) a una tipología más concreta de canciones, las dedicadas al dios Cupido; es decir, algo que desde *La Diana* de Montemayor hasta el *Pastor de Fílida*, pasando por Gil Polo y demás antecedentes de *La Galatea*, representa una constante de los prosímetros pastoriles, una de esas marcas que garantiza continuidad formal al género y que hace reconocible la pertenencia de una obra a éste. La protesta de Lenio, por tanto, pone en tela de juicio y hace peligrar, *more* cervantino (es decir, delegando —depositando— en sus personajes sus ideas estéticas), el propio código literario en el que se inscribe. Por tanto, el inserto de prosa doctrinal que conforma el debate —importa subrayarlo— tiene su detonante en la dimensión poética.

En segundo lugar, tampoco hay que descuidar que la agria reacción del desamorado Lenio llega tras escuchar una canción que Damón, instado por Darinto y los demás pastores, acababa de cantar, no sin antes aclarar que se trata:

la de un pastor amigo mío que Lauso se llama, el cual, después de haber gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros en los trabajosos del duro Marte, al fin se ha reducido a la pobreza de nuestra rústica vida; y, antes que a ella viniese, mostró desearlo mucho, como parece por una canción que compuso y envió al famoso Larsileo, que en los negocios de la corte tiene larga y ejercitada experiencia. Y, por haberme a mí parecido bien, la tomé toda en la memoria, y aun os la dijera si imaginara que a ello diera lugar el tiempo y a vosotros no os cansara el escucharla (Cervantes 1585, ed. 2014: 229).

Detalles —los facilitados por Damón— que, como es notorio, han posibilitado la identificación de Lauso con el propio Miguel de Cervantes, al tiempo que se ha hecho corresponder a Larsileo con Mateo Vázquez de Leca, secretario de Felipe II al que el propio Cervantes había dedicado una famosa epístola con la que la canción de Lauso, en efecto, comparte no pocos detalles³. Ya que todo arranca de la canción de Lauso, es como si el segmento en cuestión estuviera patrocinado indirectamente (o bien, directamente, amén del disfraz) por la voz del propio Cervantes.

Además, lo que interesa destacar es que la canción de Lauso referida por Damón (petrarquista en su armazón formal) no es de tema amoroso. Al contrario, es un texto de corte satírico, centrado en el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, en el que tan solo en unos pocos versos de los 165 que componen el poema aflora el tema amoroso y del que se desprende que Lauso/Cervantes es un amante desdeñado, peregrino de amor:

[...] Ya que a mis fuerzas esto es imposible
 y el inútil deseo doy por muestra
 de lo que encierra el justo pensamiento, 35
 veamos si, quizá, será posible
 mover la flaca mal contenta diestra
 a mostrar por enigma algún contento;
 mas, tan sin fuerzas siento
 mi fuerza en esto, que será forzoso 40
 que apliquéis los oídos
 a los tristes gemidos
 de un desdeñado pecho congojoso,
 a quien el fuego, el aire, el mar, la tierra
 hacen contino guerra, 45
 todos en su desdicha conjurados,
 que se remata y cierra
 con la corta ventura de sus hados (231).

Lo que ocurre, por tanto, es que Lenio detecta en el poema del propio Cervantes su mínimo y casi accidental contenido amoroso, lo desglosa, lo enfatiza y lo arrastra al terreno de la polémica con Tirsi. Con dos últimas cautelas por parte del texto. Frente a la protesta de Darinto, según el que sendas “razones y argumentos [de Lenio y Tirsi] más parecen de ingenios entre libros y aulas criados, que no de aquellos que entre pajizas cabañas son crecidos”, con tal de cumplir con los criterios estéticos de verosimilitud y decoro, se especifica que

la crianza del nombrado Tirsi [con el que se ha identificado con buena fe y acierto al divino Figueroa, amigo de Cervantes] no ha sido entre árboles y florestas [...] sino en las reales cortes y conocidas escuelas. [...] Y, aunque el desamorado Lenio, por su humildad, ha confesado que la rusticidad de su vida pocas prendas de ingenio puede prometer, con todo eso, te aseguro que los más floridos años de su edad gastó, no en el ejercicio de guardar las cabras en los montes, sino en las riberas del claro Tormes, en loables estudios y discretas conversaciones (263).

Finalmente, un último dato: el texto no se mantiene neutral frente al altercado polémico, sino que toma partido de forma explícita, en favor de Tirsi y su visión: “deseaban [asegura un narrador omnisciente] que la opinión desamorada de Lenio no prevaleciese”; el mensaje, por tanto, está orientado de antemano.

Son estas las coordenadas dentro de las cuales la materia doctrinal se engarza en el entramado narrativo de la diégesis primaria, la bisagra por medio de la cual queda realizada, y a su vez justificada, la conocida declaración programática que el propio autor, curándose en salud frente a las posibles críticas a su obra, había ofrecido en el prólogo:

Bien sé lo que suele condenarse exceder nadie en la materia del estilo que debe guardarse en ella, pues el príncipe de

la poesía latina fue calumniado en alguna de sus églogas por haberse levantado más que en las otras; y así, no temeré mucho que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza (16).

Pasando a los contenidos del debate entre Tirsi y Lenio, observamos que la idea del amor responde a una visión ecléctica y sincrética, abierta a la variedad de la experiencia humana por encima del reduccionismo de las sistematizaciones filosóficas. Ya lo decía Montero con respecto a la obra de Montemayor: “La Diana es una narración y no un tratado, por lo que resultaría impropio tomar su universo amoroso como algo estático y homogéneo desde el principio al final” (Montemayor 1559, ed. 1996: LXIV).

En todo caso, se debe efectivamente a Montemayor el haber abierto la vía para el aprovechamiento de los tratados teóricos en la novela pastoril, por medio de esa “sesión pedagógica por vía artística” (165, n. 1) que el lusitano coloca a la altura del libro IV (curiosa coincidencia) de *La Diana*, y que concluye justamente con un debate filigráfico entre Felicia y sus ninfas con los dolientes de amor acogidos en su palacio. La disputa sigue muy de cerca las pautas expuestas en la parte final del libro I de los *Dialoghi d'amore* (1535) de León Hebreo, en la que se discute acerca de la relación entre amor y razón, por un lado, entre amor y deseo, por otro, y en la que se llega a definir qué es el buen amor, esto es, el amor perfecto (el “grande amore” para Hebreo). Por debajo de estas coincidencias, huelga decirlo, corre el cuestionamiento del neoplatonismo como propuesta filigráfica aglutinadora de toda la materia bucólica moderna, así como de su vinculación específica –dada por axiomática– con el género de la novela pastoril. Huelga decir que cada obra requiere de un análisis específico a la hora de determinar el

distinto grado de adhesión (o de desviación) con respecto a ese patrón ideológico presuntamente unitario.

Cervantes se pone en la estela de Montemayor y, al igual que él reúne a los pastores en torno a la fuente de las Pizarras para que asistan a la disputa sobre la naturaleza del amor entre Lenio y Tirsi. Esta especie de academia al aire libre representa un importante momento de socialización del discurso científico, evidente transfiguración en clave bucólica de la práctica académica, tan de moda en el Siglo de Oro. Téngase en todo caso presente que, lejos de constituir un segmento aislado, esta junta viene a representar la culminación de una serie de momentos dialécticos previos y dispuestos en serie creciente: las escaramuzas entre Elicio, Lenio y Erastro en el libro I; los cantos que se van alternando entre los pastores “contrincantes” (Damón, Tirsi, Elicio); la égloga a cuatro voces del libro III, recitada con ocasión de la boda de Daranio y Silveria, en la que se confrontan cuatro distintas experiencias amorosas, a saber: la pérdida por muerte de la amada, el desdén, la ausencia, los celos, siempre desde la perspectiva masculina; el discurso de Damón sobre los celos, que es una derivación del debate previo y que posiblemente incorpore por vez primera, aunque de manera indirecta, una fuente teórica⁴.

En cualquier caso, es obvio que Cervantes se plantea el debate del libro IV con la idea de superar a los modelos de referencia, y lo hace ampliando el número y la tipología de fuentes teóricas incorporadas en los discursos de sus personajes con respecto a Montemayor y Gil Polo; además, añade cosas de su propia cosecha, adapta el texto al relato y fragmenta la perspectiva ideológica, aunque reduce a dos el número de los litigantes.

Así, la intervención de Lenio en vituperio del amor tiene una dependencia directa de los *Asolani* de Bembo, concretamente del discurso de Perottino, cuyo postulado básico es que “el amor no es otra cosa que deseo”, un deseo de belleza que

puede apuntar hacia lo corpóreo o lo incorpóreo; mientras el deseo de las cosas incorpóreas se rige por el entendimiento, el de las cosas corpóreas, que es el propio de los enamorados (“el amor que la belleza corporal amare como último fin suyo, este tal amor no puede ser bueno; y este es el amor de quien yo soy enemigo”), ata la voluntad y atrapa los sentidos, de donde nacen todas las pasiones (odio, discordia, sufrimiento, vicios, etc.) que el amante padece, “aguijado por el deseo”. Como el dominio del entendimiento y de la voluntad resulta incompatible con el deseo sensual, la visión del amor que tiene Lenio viene a coincidir con la locura.

El “razonar de amor” de Tirsi, en cambio, resulta ser el fruto de la yuxtaposición de fragmentos de los *Dialoghi d'amore* con otros procedentes del *Libro di Natura d'Amore* (1554) de Mario Equicola, que Cervantes traduce directamente del italiano, mientras que la relación con los *Dialoghi* de Hebreo “en conjunto resulta una relación más fragmentaria que las anteriores” (López Estrada 1952: 166). Tirsi rebate las argumentaciones de Lenio aferrándose, ante todo, a que el amor, en tanto en cuanto instinto, es algo natural. Además, “amor y deseo son dos cosas diferentes”: el deseo nace del amor, pero no todo lo que se desea se ama, ni al revés. Por otra parte, “se hallan diversas” especies de deseo, de donde se derivan tres distintas tipologías de amor —en esto Tirsi, por mediación de Hebreo, sigue a Aristóteles—: el honesto, el útil y el deleitable. El amor perfecto nace de la conjunción de los tres. Finalmente, procura Tirsi moderar el carácter naturalista de su planteamiento haciéndolo compatible con la perspectiva religiosa:

viendo Dios que la belleza humana había de llevar tras sí nuestros afectos e inclinaciones, ya que no le pareció quitarnos este deseo, a lo menos quiso templarle y corregirle, ordenando el santo yugo del matrimonio, debajo del cual al varón y a la hembra los más de los gustos y contentos

amorosos naturales le son lícitos y debidos. Con estos dos remedios, puestos por la divina mano, se viene a templar la demasía que puede haber en el amor natural, que tú, Lenio, vituperas, el cual amor de sí es tan bueno que si en nosotros faltase, el mundo y nosotros acabaríamos (Cervantes 1585, ed. 2014: 254).

Así que en la visión de Tirsi sí es posible someter el deseo al control de la razón, y sobre todo gobernarlo por medio de los centinelas de la moralidad, el primero de los cuales es el “santo yugo del matrimonio”. Ahora bien, a pesar de que el texto se decante claramente en favor de Tirsi, no hay que caer en la ingenuidad de creer que el debate filográfico del libro IV encierre el programa ideológico de su autor. El neoplatonismo amoroso, en la novela pastoril, es pura cuestión estética. Si el lector despliega sobre la mesa todas las declaraciones de los distintos personajes a lo largo de la obra, y las confronta tanto con los dos segmentos de la disputa como, y sobre todo, con las acciones mismas de los protagonistas, el resultado se inclina inevitablemente del lado de la tendencia sincrética más arriba señalada como propia de toda novelización de la filosofía amorosa, reforzada en este caso por el evidente “desapego cervantino a encajonar la vida en armazones teóricas” (Avalle-Arce 1975: 241). En general, y más allá de la contribución de Cervantes, la novela pastoril expresa la crisis del neoplatonismo como ideal unificador de todo un género y de toda una cultura (Parker 1986: 129-31). Fuera de los espacios bucólicos, la realidad que refleja el género es un lugar fragmentado, sujeto a exigencias múltiples, de manera que reclama patrones ideológicos traducibles en moral práctica. Al lado de ese vitalismo de las pasiones que se impone sobre los principios teóricos, Avalle-Arce (1975: 242) también reconoce en *La Galatea*, precisamente en unos pasajes del discurso de Tirsi, cierta tendencia espiritual que representa otro momento de superación del neoplatonismo. La apelación

al deseo de la belleza, no como fin último sino como medio para alcanzar la contemplación de la divinidad, parece acercarse, en palabras del estudioso, a la “doctrina del amor puro de la mística cristiana”. Una inclinación tendente a la sublimación del sufrimiento que, por momentos en *La Galatea*, y con mayor incidencia en otras obras del género, acoge posturas estoicas y hasta ascéticas. Esta cristianización del mensaje neoplatónico (Teijeiro Fuentes 2007: 200) abre el camino a la progresiva adaptación de la novela pastoril a los dictámenes de la mentalidad contrarreformista, hasta degenerar —en contados casos, afortunadamente— en decálogos propagandistas de los principios de la moral corriente. Es que, a medida que a lo largo del siglo XVI se van haciendo más apremiantes las exigencias morales y sociales de la vida real, el neoplatonismo revela cada vez más sus limitaciones filosóficas y su inaplicabilidad en la vida práctica (Parker 1986: 127). De ahí que en muchos textos se produzca una especie de paradoja o contrasentido, puesto que si, por un lado, se insiste en el mensaje (neoplatónico) de que el amor tiene que ser gratuito, oblativo (al igual que el amor de Dios) y desinteresado, por otro se apela con frecuencia —y el discurso de Tirsi nos ofrece un ejemplo de ello— a la necesidad de sujetar el deseo por medio de sistemas de control institucionalizado, como es el matrimonio. En el caso de *La Galatea*, la solución matrimonial hay que leerla, por tanto, como peaje de la revisión en clave contrarreformista del neoplatonismo.

Bien mirado, por lo demás, el matrimonio genera en la obra otra difracción entre postulado teórico y solución práctica. Como se ha dicho más arriba, son pocas las veces que se consuma en la obra la institucionalización del amor en el matrimonio, mientras que en la mayoría de los casos dicho proceso se queda en el estado de promesa. Ensanchando la mirada, hay que reconocer que, en Cervantes, en general, donde hay matrimonio suele haber malmaridada. Y donde reina el deseo,

reina también su compañera, la frustración. Según los cálculos efectuados por Cull (1986: 71), tan sólo el diez por ciento de las parejas, en número de tres, “result in a concert of will”; seis casos de amor se quedan en espera de solución, mientras que veintiuna parejas de enamorados, el setenta por ciento de los casos, permanecen “hopelessly frustrated”. Por no hablar del estatuto de ambigüedad que marca el anunciado matrimonio del propio personaje de Galatea con el lusitano con su consecuente traslado a Portugal: la perspectiva de perder a Galatea en tanto en cuanto hipóstasis de la belleza, fuente de armonía y de buen deseo dentro de la comunidad del Tajo (“la belleza que los incita y anima a mil honrosas competencias”), propala el veneno de la discordia y del conflicto, hasta armar el brazo de los hasta ese momento apacibles pastores quienes se preparan al motín y a la sedición violenta.

En resumidas cuentas: con *La Galatea*, Cervantes ha empezado a despertar del sueño dogmático del neoplatonismo. Con todo, hay que resistirse a la tentación de leer la obra al margen de ese planteamiento filosófico. Lo aclaró perfectamente Américo Castro en su reconstrucción del pensamiento cervantino: del neoplatonismo le viene a nuestro autor la idea de que cada amante cumple su destino natural, según el postulado de que la naturaleza,

mayordomo de Dios, ha formado los seres, poniendo en ellos virtudes o defectos que imprimen en cada individuo huellas imborrables y determinadoras de su carácter, cuya realización será el tema de la vida de cada cual. Esa varia condición establece afinidades y disconformidades, dentro del individuo mismo ante todo, ya que la voluntad o la razón pueden favorecer o contrariar esa originaria disposición de la persona. Cada uno ha de conocerse a sí mismo, y no intentar romper su sino natural, su inmanente finalidad (Castro 1925, ed. 1972: 169).

Pero es hora de ir atando cabos y volver a las premisas iniciales de esta exposición. Frente a los que defienden que los casos de amor que conforman la diégesis secundaria son los que desautorizan el mensaje ideográfico del relato pastoril, pues el hecho de proceder de variados contextos ‘realísticos’ contraponen el prisma de la vida al de su transfiguración sublimada en la eterna arcadia, defendemos aquí la evidencia de que es en el propio entramado medular bucólico en donde se produce la fractura. Bien mirado, en efecto, todos los postulados que Tirsi ha ido dispensando en su granítico discurso, en favor del cual, no se olvide, el texto parecía tomar partido, se quedan letra muerta precisamente en el relato base. Diversamente de lo preconizado por el discurso de Tirsi, uno tras otro, sus oyentes más selectos entre los pastores vuelven a ser o terminan siendo víctimas del “mal deseo” y de la pasión incontrolada. Así Darinto, quien, no correspondido por Blanca, se vuelve trasunto de la melancolía, pues “en el suelo, boca abajo tendido, [está] dando tiernos y dolorosos suspiros”; así, nada menos que Elicio —estamos entre el libro V y el VI, en el desenlace final— quien en un diagnóstico perfecto se detecta a sí mismo las señas de un incipiente deseo corrompido por los celos:

y así, ha algunos años que, sustentada mi esperanza con una honesta correspondencia amorosa, he vivido tan alegre y satisfecho de mis pensamientos, que me juzgaba por el más dichoso pastor que jamás apacentó ganado, contentándome sólo de mirar a Galatea y de ver que, si no me quería, no me aborrecía, y que otro ningún pastor no se podría alabar que aun della fuese mirado [...]. Contra este bien que tan a poca costa el amor me daba, contra esta gloria tan sin ofensa de Galatea gozada, contra este gusto tan justamente de mi deseo merecido, se ha dado hoy irrevocable sentencia que el bien se acabe, que la gloria fenezca, que el gusto se cambie y que, finalmente, se concluya la tragedia de mi dolorosa vida. [...] Esto supe de Aurelio, y esta es, Damón, la causa de mi

desmayo, y la que será de mi muerte, pues de ver a Galatea en poder ajeno y ajena de mi vista, no se puede esperar otra cosa que el fin de mis días (Cervantes 1585, ed. 2014: 311-12).

Por si fuera poco, se produce

uno de los más estraños sucesos amorosos que por largos años en estas nuestras riberas [dice un pastor] ni en las ajenas se habrá visto. Bien creo que conocéis y conocemos todos al nombrado pastor Lenio, aquel cuya desamorada condición le adquirió renombre de desamorado; aquel que no ha muchos días que, por sólo decir mal de amor, osó tomar competencia con el famoso Tirsi, que está presente; aquel, digo, que jamás supo mover la lengua que para decir mal de amor no fuese; aquel que con tantas veras reprehendía a los que de la amorosa dolencia veía lastimados. [...] Digo, en fin, pastores, que Lenio —fol. 292v— el desamorado muere por la endurecida Gelasia, y por ella llena el aire de suspiros y la tierra de lágrimas; y lo que hay más malo en esto es que me parece que el amor ha querido vengarse del rebelde corazón de Lenio, rindiéndole a la más dura y esquiva pastora que se ha visto, y conociéndolo él, procura agora en cuanto dice y hace reconciliarse con el amor, y por los mismos términos que antes le vituperaba, ahora le ensalza y honra; y, con todo esto, ni el amor se mueve a favorecerle, ni Gelasia se inclina a remediarle, como lo he visto por los ojos, pues no ha muchas horas que, viniendo yo en compañía desta pastora, le hallamos en la Fuente de las Pizarras, tendido en el suelo, cubierto el rostro de un sudor frío y anhelando el pecho. Con una estraña priesa llegueme a él y conocile, y con el agua de la fuente le rocié el rostro, con que cobró los perdidos espíritus; y, sentándome junto a él, le pregunté la causa de su dolor, la cual él me dijo sin faltar punto, contándomela con tan tierno sentimiento —fol. 293r— que le puso en esta pastora, en quien creo que jamás cupo señal de compasión alguna. Encareciome la crueldad de Gelasia y el amor que la tenía, y la sospecha que en él reinaba de que el amor

le había traído a tal estado por vengarse en un solo punto de las muchas ofensas que le había hecho (333-34).

La obra no puede sino confiarle a Tirsi el papel de exégetas de la transformación de Lenio y al mismo tiempo el de su consolador:

Y, pues tú, Lenio, confiesas el error en que has estado, y conoces agora las poderosas fuerzas del amor, y entiendes dél que es señor universal de nuestros corazones, por este nuevo –fol. 300v– conocimiento, y por el arrepentimiento que tienes, puedes estar confiado y vivir seguro que el generoso y blando amor te reducirá presto a sosegada y amorosa vida; que si ahora te castiga con darte la penosa que tienes, hácelo porque le conozcas y porque después tengas y estimes en más la alegre que sin duda piensa darte (342).

Sin embargo, la realidad desmiente una vez más a Tirsi, pues Lenio se nos presenta, en las postrimerías del libro VI, en términos que “la fuerza de la enamorada pasión la sacaba de juicio” y, cual novelo Albanio, a punto de cometer un desatino: suicidarse. Desde lo alto de una peña, sin embargo, Lenio produce un estremecedor lamento en octavas, embebido de materiales garcilasianos, cuyo empaque lírico vale como palinodia de su deprecación inicial de las canciones de amor. Contra la cruel Gelasia protesta:

[...] Vime cual tú te ves, y ahora veo	25
que como fui jamás espero verme:	
tal me tiene la fuerza del deseo;	
tal quiero, que se extrema en no quererme.	
Tú has ganado la palma, tú el trofeo	
de que amor pueda en su prisión tenerme;	30
tú me rendiste: ¿y tú de mí te quejas?	
¡Oh, más dura que mármol a mis quejas! (424).	

Y por uno que cae en la prisión, otro cobra libertad. Frente a todos los que aman dejándose llevar por la pasión destructiva, frente a los que proyectan sus deseos en objetos que no les corresponden, Cervantes propone un modelo ideal de conducta: Lauso, su trasunto literario. Después de pasar él también por el extremo del dolor que le ha llevado a plantearse el suicidio, y tras pasar por el infierno al que lo ha llevado su pasión por Silena, Lauso reaparece en el espacio de la arcadia cervantina y, salvado, por lo que dice, de un “desdén santo”, a la voz de “ya tengo nuevo ser, ya tengo vida”, “ya me siento agora libre y señor de mi voluntad”, anuncia:

Ya, ya, pastor, [le dice a Damón] no siente mi trabajado cuello el pesado yugo amoroso, ya se han deshecho en mi sentido las encumbradas máquinas de pensamientos que desvanecido me traían, ya tornaré a la perdida conversación de mis amigos, ya me parecerán lo que son las verdes yerbas y olorosas flores destos apacibles campos, ya tendrán tregua mis suspiros, vado mis lágrimas y quietud mis desasosiegos; (Cervantes 1585, ed. 2014: 328).

Esta, por lo visto, es la gran lección que Lauso/Cervantes muestra haber aprendido en la academia del deseo: la de la libertad “puesta por encima del sentimiento amoroso” (Arredondo 1987). Sin embargo, no hay que ir más lejos para percartarnos de un aspecto profundamente desarticulador del discurso amoroso de *La Galatea*. A la hora de dar cuenta del origen y estatuto del cambio experimentado tanto por Lenio como por Lauso, el texto, por boca precisamente de Lauso, lo tilda de “un no acostumbrado milagro en los deseos amorosos”. Y, más, afirma Lauso:

Pero, dejando lo más que en esto te pudiera decir para mejor sazón y coyuntura, tórname a decir si es verdad lo que de Lenio dices, porque, si así es, podré yo afirmar que ha hecho

amor en estos días de los mayores milagros que en todos los de su vida ha hecho, como son rendir y avasallar el duro corazón de Lenio y poner en libertad el tan sujeto mío (Cervantes 1585, ed. 2014: 334).

Y poco más adelante: “puesto que todo es amor, el efecto que en mí ha hecho es ponerme en libertad, y a Lenio en servidumbre; y no me hagas, Orompo, que cuente con estos otros milagros”, al que se añade, en un lugar cercano, “el tercer milagro que pudiera contar”.

Es decir que, frente al carácter progresivo y procesual, tan inherente al discurso de Tirsi anclado en los patrones eidéticos de Hebreo y Equicola, cuya cifra esencial es precisamente el estatuto escalar de la experiencia amorosa, se defiende aquí la validez y operatividad de una visión del deseo casi mecanicista, que de forma abrupta, repentina, se instala o se desactiva en el individuo sin ninguna posibilidad de control de parte de la voluntad y el intelecto, estando estos, como están, sometidos a agentes totalmente externos, incontrolables y hasta sobrenaturales.

Ahora bien, se podría considerar esta sorprendente realidad textual, a la par de otros episodios cervantinos, como una muestra de la adhesión, o un guiño (¿irónico? ¿crítico? ¿polémico?), de parte del autor a un fenómeno que marcó notablemente la cultura áurea, es decir, esa inflación de la materia milagrosa que por aquellos años derivó en el desarrollo de una verdadera “industria” del milagro (testimoniada sobre todo por la abundante producción de relaciones de sucesos sobre prodigios religiosos), un fenómeno fomentado por las instancias de la ortodoxia católica y que muy oportunamente Agustín Redondo ha calificado de “fervor milagrero contrarreformista”⁵, lo cual implicaría valorar este cruce con lo portentoso como un inédito caso de asimilación (o, al revés, de cuestionamiento) de una materia popular tradicional en el espacio de la narrativa idealista pastoril.

Antes que como una manifestación más de la tendencia cervantina a la hibridación de contenidos, tal vez convenga estimar esta tematización de la experiencia amorosa en el cruce entre lo portentoso y lo milagroso como recurso narrativo regido por una curiosa visión providencialista, y en el marco general de la ambigua cristianización del paganismo bucólico apuntado arriba. La noción de providencialismo que según la bibliografía crítica rige el destino de los personajes cervantinos se funda en dos o tres sintéticas ideas claves: que, en efecto, sí hay un Dios, el cristiano, que interviene y salva; que la intervención divina es valorada, paulinamente, a la par que la actuación humana, es decir que Dios es cierto que “da las melecinas” y sana, pero lo hace con el concurso de las obras; finalmente, que la curación se logra poco a poco, según el propio Don Quijote mantiene frente a un Roque Guinart prisionero de su sed de venganza:

Señor Roque, el principio de la salud está en conocer la enfermedad y en querer tomar el enfermo las medicinas que el médico le ordena. Vuestra merced está enfermo, conoce su dolencia, y el cielo, o Dios, por mejor decir, que es nuestro médico, le aplicará medicinas que le sanen, las cuales suelen sanar poco a poco, y no de repente y por milagro; y más, que los pecadores discretos están más cerca de enmendarse que los simples (Quijote, II, LX: 1014).

Ahora bien, estamos de acuerdo, por un lado, con lo que defiende Santos Morena (2017) acerca de la necesidad de valorar la noción providencialista como cómoda estrategia para la resolución de los conflictos, puesto que

En general, frente a la necesidad de sufrimiento amoroso impuesta por el molde pastoril, la confianza en la providencia se presenta, en algunos momentos puntuales de la novela, como un medio de superación en la vida de los enamorados pastores. De esta manera se lo plantea Orompo, pastor

discreto de buenas razones, al doliente Marsilo al inicio del libro sexto: “¿Qué sabes si el cielo, movido a compasión de tu pena, ha traído a tal tiempo a estas riberas a la pastora Belisa para que la remedie?” (*Galatea*: 342). Se trata de la posibilidad de que, frente al modelo paganizante, la providencia permita, en la configuración novelesca de *La Galatea*, la incorporación de una vía religiosa para la constitución de la ideología y pensamiento de los pastores y para la resolución de los conflictos amorosos expuestos al comienzo (2017: 124).

Por otro lado, sin embargo, no podemos evitar notar que más allá de la ventaja representada por la facilitación de desenlaces y soluciones para los casos de amor, hay elementos que van en contra, y problematizan sumamente, la visión providencialista que según la formulación sintetizada arriba rige la obra cervantina, incluida *La Galatea*, hasta inducirnos a tildarla de ‘curiosa’. En efecto, frente a la idea de que Dios salva del sufrimiento amoroso cabe recordar que este mismo Dios, lo mismo que sana, enferma y hunde en la desesperación (icástico el caso de Lenio); que en ningún caso nuestros pastores amantes, dichos teorizadores de discursos doctrinarios, dan muestra de contribuir a la fe con las obras (con la excepción de los aventureros —que no por casualidad no son pastores— Timbrio y Silerio); que, como se ha visto, los cambios experimentados no son nada paulatinos o procesuales sino repentinos y abruptos, de acuerdo con una dinámica textual que hemos tildado de mecanicista. Una vez más, Cervantes deja al lector en vilo ante sus prismáticas visiones ideológicas y estéticas: el idealismo neoplatónico, de raigambre pagana, convencional para el género, pierde radicalidad y se entibia debido a su ambigua conmixión con la dominante religiosa ortodoxa; el espiritualismo cristiano, en apariencia coincidente con la visión providencialista, se desmiente parcialmente en virtud de dispositivos transgresivos

que posiblemente estén puestos al servicio de una visión sustancialmente laicista.

“La vida triunfa [...] sobre la teoría”, en *La Galatea*, mantenía Avalle-Arce (1974: 245). Los pastores de las riberas del Tajo y sus convecinos no son capaces de reconocer qué normas son las que rigen su destino, si las de la convención codificada o las de la realidad incumbente. Están dispuestos a recibir desde fuera las reglas de comportamiento y sin embargo reclaman libertad; dimidiados entre la fuerza de sus pulsiones y el ideal que aspiran encarnar, desean la perfección y sin embargo la vida les quita los medios para alcanzarla.

NOTAS

¹ Todas las citas referentes a *La Galatea* están sacadas de la edición a cargo de Montero, Escobar, Gherardi 2014. Las cursivas son nuestras.

² Véanse al respecto los estudios de Muñoz Sánchez 2003a, 2003b, 2019, 2020.

³ Véanse, acerca de la cuestión, al menos los trabajos de Gonzalo Sánchez-Molero (2005 y 2010) y Rey Hazas 2000 y 2005.

⁴ La abundancia de estos debates y su relevancia para la economía de la obra han sugerido a Lowe (1966) su conocida lectura de *La Galatea* a la luz del modelo textual de la *Cuestión de amor* medieval en tanto que eje estructural de la misma. Con escueta argumentación, también Martínez Torrón (2017: 67) vincula la obra con los debates medievales, precisamente con modos que, según el autor, enlazan con las obras del Arcipreste de Hita.

⁵ Redondo (1990: 146), en efecto, lee el episodio quijotesco de las bodas de Camacho (asentado precisamente en *La Galatea* como antecedente) en clave ideológica, concretamente como “una puesta en tela de juicio del sistema de los milagros al uso”, puesto que “A pesar de los deseos de acendramiento de los padres conciliares, se asiste en la España de las últimas décadas del siglo XVI y de las primeras del siglo XVII a un llamativo desarrollo de los milagros, como lo atestiguan las relaciones, después de 1570. En su deseo de poner de relieve cuanto separaba al catolicismo del protestantismo, la Iglesia de la Contrarreforma ha insistido sobre todos los signos que glorificaban la

‘verdadera religión’, la católica, y ha favorecido, directa o indirectamente, el incremento de los milagros”. Véase también Redondo 1989.

BIBLIOGRAFÍA

- Arredondo, M^a Soledad (1987), “Las críticas a los libros de pastores: de la ironía a la parodia”, *Dicenda*, VI: 343-58.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1975), *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959; 2^a edición corrida y aumentada, Madrid, Istmo.
- Castro, Américo (1925), *El pensamiento de Cervantes*, Hernando, Madrid, 1972; reimpresso en Noguer, Madrid-Barcelona.
- Cervantes, Miguel de (1585), *La Galatea*, eds. Juan Montero, Francisco Estrada, Flavia Gherardi, Madrid, RAE, 2014.
- Cull, John T. (1986), “Another look at love in *La Galatea*”, *Cervantes and the Pastoral*, eds. José J. Labrador Herráiz y Juan Fernández Jiménez, Cleveland, Penn State University-Behrend College-Cleveland State University: 63-80.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (2005), “Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros. I. El escritorio”, *Hispania*, LXV: 813-46.
- (2010), “*La Epístola a Mateo Vázquez*: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes”, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- López Estrada, Francisco (1952), “La influencia italiana en *La Galatea*, de Cervantes”, *Comparative Literature*, IV: 161-69.
- López Estrada, Francisco (1996), “La escala filosófica del amor en *La Galatea*”, *Spanische Literatur-Literatur Europas: Wido Hempel zum 65. Geburtstag*, ed. Frank Baasner, Niemeyer, Tübingen: 192-99.
- Lowe, Jennifer (1966), “The *Cuestión de amor* and the Structure of Cervantes’ *Galatea*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII: 98-108.
- Martínez Torron, Diego (2017), *Cervantes y el amor*, Sevilla, Alfar.

- Montemayor, Jorge de (1559), *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2003a), "Hacia una nueva visión de la estructura de *La Galatea*", *Epos*, 19: 89-101.
- (2003b), "Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*", *Anuario de Estudios Filológicos*, 26: 279-97.
- (2019), "Una historia de gemelos: el episodio de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, de *La Galatea*", *Hesperia. Revista de Filología Hispánica*, 22, 1: 93-132.
- (2020), "El episodio de Lisandro y Leonida, de *La Galatea*: una historia trágica de amor y venganza", *Etiópicas*, 16: 9-35.
- Nardoni, Valerio (2016), *Sulle fonti italiane de "La Galatea" di Cervantes*, Prefazione di Flavia Gherardi, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- (2018a), *La Galatea de Cervantes y el modelo lingüístico y literario de la Arcadia*, Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro "Miguel de Cervantes" (IEMSO) de la Universidad de Alcalá.
- (2018b), *Una transumanza linguistica. L'Arcadia di Sannazaro e La Galatea di Cervantes*, Livorno, Valigie Rosse.
- Parker, Alexander (1986), *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra.
- Redondo, Augustin (1989), "Les 'relations de sucesos' dans l'Espagne du Siècle d'Or: un moyen privilégié de transmission culturelle", en *Les Médiations culturelles: domaine ibérique et latino-américain: actes du colloque organisé à la Sorbonne par le GRIMESREP*, les 25-27 janvier 1988, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle: 55-67.
- Redondo, Augustin (1990), "Parodia, creación cervantina y transgresión ideológica el episodio de Basilio en el *Quijote*", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*: 135-148.
- Rey Hazas, Antonio (2000), "Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal", *Príncipe de Viana*, XVIII: 239-60.

- (2005), *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida.
- Rico, Francisco, coord. (2004), *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Madrid, Real Academia Española, Alfaguara.
- Santos de la Morena, Blanca (2017), *Presencia y tratamiento de la religión en la literatura de Miguel de Cervantes: una visión a partir de su obra completa*, tesis doctoral dirigida por el Profesor A. Rey Hazas, Universidad Autónoma de Madrid.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Á. (2007), “La novela pastoril, cauce del idealismo narrativo”, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, eds. Miguel Á. Teijeiro Fuentes y Javier Guijarro Ceballos, Eneida, Cáceres: 177-228.

MIGUEL Á. GRANADA

*Giordano Bruno y De gli eroici furori:
la caza amorosa entre Petrarca y el Cántico*

En 1585 Giordano Bruno publicó en Londres su diálogo filosófico *De gli eroici furori*. Con él culminaba la obra filosófica unitaria formada por los diálogos que había empezado a publicar en la capital inglesa en 1584 y que aproximadamente en un año y medio habían ido apareciendo como sucesivas entregas de una obra presidida por un diseño global presente en la mente de Bruno desde la primera de ellas: *La cena de las Cenizas*. En los tres primeros diálogos, impresos en 1584, se ofrecía la recuperación de la verdadera concepción del universo: un universo infinito constituido por una repetición infinita de sistemas planetarios a partir de la equiparación del Sol con las estrellas y de la necesidad de que la potencia infinita de la causa divina se “explique” en un efecto infinito (la naturaleza homogénea) que expresa todo lo que dicha causa divina “complica”. La naturaleza infinita se revelaba así como el verdadero Verbo unigénito que sustituía a Cristo como mediador y vía de unión (intelectual)

con la divinidad a través del conocimiento de dicho efecto infinito y de su estructura ontológica como una sustancia única: las “espaldas” de Dios, a quien no podemos “ver” en su “faz” o esencia absoluta, pero sí en su expresión necesaria y total que es la naturaleza infinita. Los diálogos siguientes, llamados morales, exponían las implicaciones prácticas, es decir, morales, políticas y religiosas, de la recuperada concepción del universo y de su relación con la divinidad, tras la refutación de la falsa concepción aristotélica de un universo finito y jerarquizado y de su alianza con la religión cristiana, que había establecido a Cristo como único mediador con el Dios lejano y trascendente y como única garantía de victoria sobre la muerte a la que toda criatura o sustancia finita está condenada. Así, la *Expulsión de la bestia triunfante*, publicada también en 1584, presenta el marco general y los principios de la reforma moral, política y religiosa de la sociedad europea que, a partir de una *nouvelle alliance* de la filosofía con el trono, debía devolver la paz a Europa, superando definitivamente el conflicto religioso. En suma, el nuevo príncipe del futuro, recuperada su plena soberanía merced a su alianza con la filosofía, sabe por esta última que la religión es un mito, pero también que es imprescindible política y socialmente porque sólo por la religión alcanza el vulgo la virtud. Por ello, promueve la religión y el sacrificio (aunque sabe por la filosofía que el sacrificio es realmente una bestialización), pero asume él mismo (o en sus funcionarios delegados) la realización del sacrificio para impedir que una función tan importante ante la fantasía del vulgo, por el prestigio que tiene de mediación con la divinidad, sea adoptada por otro (el sacerdote, el Papa), el cual termine arrogándose la autoridad espiritual con el consiguiente menoscabo de la soberanía regia y el riesgo de fractura política (Sacerdoti 2002).

Y finalmente, tras la crítica del antiintelectualismo cristiano (la “locura de la fe” de la primera epístola a los Corintios) en el

diálogo *Cábala del caballo pegaseo*, *De gli eroici furori* concluyen la obra italiana presentando el comentario filosófico por parte de diversos interlocutores al cancionero amoroso de un poeta denominado “Furioso” que no es otro que Bruno. Así, la obra se inserta en la tradición de comentario a la poesía amorosa. El nombre de “Furioso” con que Bruno se designa hace referencia a la cuarta forma de “locura divina” (*theïa manía*), concretamente el amor, descrita por Platón en el *Fedro* y cuya teoría filosófica había presentado al público culto del Renacimiento Marsilio Ficino con su traducción y comentario del *Fedro* y del *Banquete*. Ficino precisamente había traducido el término griego *manía* por el latino *furor*, que Bruno asume en su traducción a la lengua vulgar como *furore*, para designar por tanto una pasión de origen divino. El adjetivo *eroico* del título original indica que esa locura o atracción divina es amorosa (manifiesta como “eros”) y al mismo tiempo que aparece en un sujeto excepcional (“heroico”), porque el objeto de esa atracción y búsqueda amorosas no es un individuo finito (una mujer concreta, como en la lírica de Petrarca, a quien Bruno somete a una crítica feroz en las primeras páginas de la epístola preliminar), sino la divinidad, esto es, la unidad infinita, a la que no cabe “personalizar”. En tanto que poesía dirigida a lo divino, Bruno asimila su cancionero al *Cántico* o *Cantar de los cantares* bíblico y de esta manera su comentario filosófico a los poemas se asocia a la tradición, tanto hebrea como cristiana, de comentario alegórico al libro veterotestamentario.

La *Expulsión* había abordado la reforma moral y religiosa del colectivo humano en el marco de la naturaleza múltiple y en oposición a la ociosidad y a la “santa asinidad” cristiana, que, a su vez, es denostada en la *Cábala* por su espera de una ascensión pasiva por la divinidad. Ahora, *De gli eroici furori* (*Los Heroicos Furores*) presentan la personalidad “heroica”, el filósofo que – espoleado por el “eros” o “furor-locura amorosa” dirigido a la

divinidad – se lanza activamente a su “caza” en la única forma en que tal empresa es posible al hombre: a través de la “contemplación filosófica” de la unidad de la naturaleza infinita en tanto que “vestigio” o “retrato” divino, en tanto que único Hijo o Verbo.

El proyecto filosófico bruniano, planteado como respuesta superadora de la crisis global contemporánea con sus vanas esperanzas escatológicas, llegaba así a su culminación con la presentación de esta figura excepcional (simbolizada en el mito del cazador Acteón) como expresión de la “dignidad del hombre”. Este alcanza su objeto – la divinidad y la fusión o comunión con ella – en el instante supremo en que la persecución-caza de la divinidad inmanente a la naturaleza deviene “visión” cuando se es “visto” por ella, superando la escisión de sujeto y objeto y produciendo la metamorfosis en la divinidad que constituye el verdadero Paraíso, cielo o gloria accesible al hombre (de acuerdo con la correcta lectura del dicho bíblico: “el reino de Dios está en vosotros”, Lucas 17, 21). Esta metamorfosis de Acteón es expuesta en dos momentos: el diálogo cuarto de la primera parte y el diálogo segundo de la segunda parte. En particular este segundo momento deja claro que la metamorfosis en lo divino es una unión con la divinidad en cuanto manifiesta en la naturaleza (denominada por Bruno *Diana*), no con la divinidad en sí misma (denominada *Apolo*), que permanece inasequible y con respecto a la cual sólo vale el silencio:

A nessun pare possibile de vedere il sole, l'universale Apolline e luce assoluta per specie suprema et eccellentissima; ma sì bene la sua ombra, la sua Diana, il mondo, l'universo, la natura che è nelle cose, la luce che è nell'opacità della materia: cioè quella in quanto splende nelle tenebre. [...] Rarissimi dico son gli Atteoni alli quali sia dato dal destino di posser contemplar la Diana ignuda: e dovenir a tale che dalla bella disposizione del corpo della natura invaghiti in tanto, e scorti da que' doi lumi del gemino splendor de divina

bontà e bellezza, veggano trasformati in cervi, per quanto non siano più cacciatori ma caccia. Perché il fine ultimo e finale di questa venazione è di venire allo acquisto di quella fugace e selvaggia preda, per cui il predator dovegna preda, il cacciator doventi caccia (Bruno 2008: 391).

La ‘caza’ del objeto del amor heroico es, pues, una caza intelectual (ya Platón hablaba en el *Fedón* de “caza del ser” y más tarde Spinoza de un “amor intellectualis Dei”), una metáfora del proceso de conocimiento intelectual del principio. La unión en que culmina con la divinidad en la naturaleza – en tanto que infinita y una (“tutto guarda come uno”, Bruno 2008: 393) – procura la suprema felicidad al filósofo que la realiza (y que en la contemplación reconoce que aquello que busca está en su propio ser más íntimo, esto es, que él es uno sustancialmente con su objeto):

onde il furioso si vanta d’esser preda della Diana, a cui si rese, per cui si stima gradito consorte, e più felice cattivo e suggiogato, che invidiar possa ad altro uomo che non ne può aver ch’altretanto, o ad altro divo che ne have in tal specie quale è impossibile d’esser ottenuta da natura inferiore, e per conseguenza non è conveniente d’essere desiata, né meno può cadere in appetito (Bruno 2008: 395).

El hombre que ha alcanzado ese estado no puede obtener ni desear nada más, pues en él encuentra un océano infinito – la naturaleza inagotable – que satisface todo su anhelo cognoscitivo y apetitivo o sacia su intelecto y su voluntad (que son los “mastines” y los “lebreles” que le han guiado e impulsado en su caza). Como se dice en el tercer diálogo de la segunda parte:

In questo dumque che l’intelletto concepe la luce, il bene, il bello, per quanto s’estende l’orizzonte della sua capacità, e l’anima che beve del nettare divino e de la fonte di vita eterna, per quanto comporta il vase proprio; si vede che la

luce è oltre la circonferenza del suo orizzonte dove può andar sempre più e più penetrando; et il nettare e fonte d'acqua viva è infinitamente fecondo, onde possa sempre oltre et oltre inebriarsi (Bruno 2008: 417-ss.).

El lenguaje de Bruno (la metáfora platónica del “néctar”, las metáforas bíblicas de “la fuente de vida eterna” y de la “fuente de agua viva”, señalando el alimento y la regeneración en la contemplación de la verdad, esto es, de la divinidad) indica que ese estado, perdurable en una posesión continua, constituye el paraíso: “hanno la sazieta come in moto et apprensione, non come in quiete e comprensione, non son satolli senza appetito, né sono appetenti senza essere in certa maniera satolli” (Bruno 2008: 423). El paraíso, en efecto, como también el infierno, recibe una transposición inmanentista – “cotal felicità d'affetto comincia da questa vita, et in questo stato ha il suo modo d'essere” (Bruno 2008: 421) –, puesto que no hay otra forma de existencia fuera del universo infinito, eterno y homogéneo.

Aunque en su existencia eterna el alma, como principio ontológico siempre coextensivo a la materia, se contraiga en compuestos individuales siempre nuevos y por ello incurra en lo que Bruno denomina (al final del diálogo tercero de la primera parte) “la rueda de las metamorfosis”, esto es, en una incesante alternancia vicisitudinal de suertes que la llevan, en sus múltiples contracciones, desde el paraíso de la contemplación de la verdad a la caída en el infierno de la ignorancia y vicio¹, el “Furioso” (esto es, el filósofo que busca la unión con la divinidad elevándose hacia ella por medio de las “dos alas”: la de la *voluntad* que espolea al ala del *intelecto* a ir siempre más allá de lo ya apesado y guiar la búsqueda venatoria), se esfuerza por alcanzar, en su existencia concreta e irrepetible de modo finito, la unión con el principio en la naturaleza infinita como “Todo uno”. El reconocimiento de esa posibilidad de alcanzar el paraíso en la inmanencia a la naturaleza dentro de una rueda

incesante y vicisitudinal de metamorfosis es lo que se canta en la rueda final que escenifican (como “furiosi debaccanti”, Bruno 2008: 481) los ciegos que acaban de recuperar la visión, esto es, que se han elevado, por medio del conocimiento filosófico, del infierno de la ignorancia y del vicio a la beatitud de la sabiduría y la virtud, a la suma felicidad de contemplar “l’image del sommo bene in terra” (Bruno 2008: 481; Granada 2002: 352-63).

De esta manera la obra italiana de Bruno venía a reivindicar la *filo-sofía* (amor de la sabiduría, de la verdad, de la divinidad) como empresa excepcional propia de personalidades heroicas y capaz de unir al hombre con la divinidad frente a la desautorización histórica por la religión cristiana, que había pretendido establecer la universal necesidad de la fe en Cristo, reducido la filosofía al rango subordinado de ‘ancilla fidei’ y la había negado como vía autónoma del sabio a la divinidad, distinta de la religión destinada al vulgo inmerso en la sensibilidad y multiplicidad. Los *Furores* ofrecen, por tanto, realizada la utopía de la libertad filosófica, de la libre “caza” de la verdad, del ser o de la divinidad por parte de la personalidad capaz de llevarla a cabo: el sujeto excepcional eficazmente dotado de las ‘alas’ platónicas del intelecto y de la voluntad y que persevera sin desmayo en la persecución de su objeto divino por encima de todas las dificultades propias de la empresa.

Esta realización de la filosofía es siempre individual, esto es, nadie puede realizar la filosofía por otro, como si de un ‘cuerpo místico’ se tratara. La sociedad no puede ofrecer al respecto otra cosa – y eso es precisamente lo que Bruno espera de la ‘nueva alianza’ de la filosofía con el poder político que ha de poner fin a la opresión histórica de la libertad filosófica por la religión – que la posibilidad a los contemplativos de entregarse en libertad a la empresa que les es propia, por la cual se hacen ciegos a los intereses vulgares, acostumbrados como están a

mirar la vera luce (la qual consuetudine non può venir in uso alla moltitudine come è detto). Questa cecità è eroica, et è tale, per quale degnamente contentare si possa il presente furioso cieco, il qual tanto manca che si cure di quella, che viene veramente a spreggiare ogni altro vedere, e da la comunità non vorrebbe impetrar altro che libero passaggio e progresso di contemplazione: come per ordinario suole partir insidie, e se gli sogliono opporre intoppi mortali (Bruno 2008: 455).

Me he permitido esta larga introducción para presentar el marco especulativo general en que se inserta el cancionero amoroso de Giordano Bruno y su sentido último. Podemos pasar así a concentrarnos en la segunda parte del título de nuestra intervención: “caza amorosa entre Petrarca y el *Cántico*”. *De los heroicos furores* es una obra de poesía y de filosofía. En efecto, consiste en un conjunto de poemas, una especie de *Canzoniere* amoroso, cuyo autor es denominado, como hemos dicho, el “Furioso”. Bruno es rotundo y exige del lector que lea su cancionero como dirigido a la divinidad e interprete la fenomenología amorosa descrita como una alegoría del amor divino: “Voglio finalmente dire che questi furori eroici ottengono soggetto et oggetto eroico” (Bruno 2008: 13). Consecuentemente, la obra efectúa, mediante el diálogo de diferentes personajes acerca de los sucesivos sonetos del *Furioso*, una exégesis o interpretación de los mismos en términos de “amor divino”, de un itinerario de amor intelectual a la divinidad y de su cumplimiento en la unión. De este modo al cancionero se superpone su interpretación filosófica en el diálogo y ello conecta esta obra de Bruno, por un lado, con la tradición del comentario alegórico de poemas de amor (con ejemplos anteriores como el *Commento* de Giovanni Pico a la “Canzone d’amore” de Girolamo Benivieni, el comentario del propio Lorenzo el Magnífico a sus poemas y el *Convivio* de Dante, donde la “donna gentile” venía identificada

con la Filosofía y en última instancia con la “Sapienza” misma, “hija del emperador del universo”, y por tanto con Cristo); por otro lado con la tradición del tratado de amor, iniciado por Ficino con su *In Convivium Platonis de Amore, Commentarium* y que, desarrollado frecuentemente en forma de diálogo, había tenido una enorme fortuna a lo largo del siglo XVI. La presente obra de Bruno es la culminación (ciertamente subversiva) de esta tradición ficiniana (Nelson 1958).

Por otra parte, Bruno fortalece aún más el carácter alegórico, divino, del amor presentado en esta obra al ponerlo en relación con el *Cantar de los cantares* de Salomón y reivindicar para su obra el título de *Cántico*:

Però per liberare tutti da tal suspizione, avevo pensato prima di donar a questo libro un titolo simile a quello di Salomone, il quale sotto la scorza d’amori et affetti ordinarii, contiene similmente divini et eroici furori, come interpretano gli mistici e cabalisti dottori: volevo (per dirla) chiamarlo *Cantica* (Bruno 2008: 13).

Del mismo modo que toda la tradición, tanto judía como cristiana, es casi unánime en considerar “divino” el amor del *Cántico*, también lo es el amor de Bruno, cuya obra puede pretender legítimamente tal título y a ello aluden las sucesivas menciones y citas del *Cántico* (Bruno 2008: 15, 23, 163, 333). Aplicando a la Escritura la distinción entre la corteza de la letra exterior y su verdad interior, Bruno reivindica (más allá de las diferencias en la letra, que tienen que ver sobre todo con que los *Furores* se construyen a partir del lenguaje poético de la lírica amorosa petrarquista) la identidad del contenido: “medesimo misterio e sustanza d’anima sia compreso sotto l’ombra dell’una e l’altra” (Bruno 2008: 13). He aquí, pues, reclamado *de facto* el carácter de *Cántico* de la obra bruniana, aunque el Nolano nos diga que finalmente renunció a ese título por el temor a la censura de los

“fariseos”, de los silenos invertidos o pedantes reformados que lo acusarán de “profano per usurpar in mio naturale e fisico discorso titoli sacri e sopraturali” (Bruno 2008: 13).

Ahora bien, hay aquí algunos puntos importantes que señalar. En primer lugar, el discurso bruniano es “natural”, o sea, es un despliegue del amor humano hacia la divinidad en el cual el hombre es sujeto activo, “cazador”, de acuerdo con la especie activa del furor divino presentado al comienzo del diálogo I, 3 (no una intromisión de Dios en un sujeto humano pasivo y mero “vaso” o receptáculo); es, en suma, un ejercicio de contemplación intelectual (“contemplazion divina”, Bruno 2008: 21)² que despliega la capacidad humana de conocimiento. En segundo lugar, este despliegue activo del intelecto y de la voluntad humanas (las “dos alas”, como dirá repetidas veces adoptando la terminología platónica y ficiniana) es “físico”, esto es, permanece en el ámbito de la “naturaleza”. No obstante, si hay “mismo misterio y sustancia espiritual” que en el *Cántico* bíblico, esto significa que el amor de este último es también “natural y físico”, o sea, lleva – como en Bruno – a la *copulatio* o unión con Dios en la naturaleza infinita. Por otra parte, significa – ante la evidencia de que el objeto divino del amor bruniano no es Cristo, cuya divinidad ha sido refutada en la *Expulsión de la bestia triunfante* y en general es criticada en todo el arco de los diálogos y sustituida por el universo homogéneo infinito y necesario, la *Diana* espejo e imagen de *Apolo* – que Bruno rechaza la exégesis cristiana del *Cántico*. Recordemos que esta exégesis veía en el Esposo a Cristo como Sabiduría y Verbo del Padre; Bruno en cambio se vincula a la exégesis hebrea, que reconocía en el Esposo a la Sabiduría e Inteligencia de Dios (Proverbios 8, 22-31) no encarnada exclusivamente en un sujeto finito humano pretendidamente perfecto al máximo. Como nuevo *Cántico*, la presente obra bruniana mostraba una distancia abismal con respecto a los comentarios al *Cántico* veterotestamentario

que se habían sucedido a lo largo del siglo en gran cantidad y en todos los países europeos, incluida Inglaterra. Precisamente en Londres y ese mismo año de 1585 el ministro puritano Thomas Wilcox publicaba *An Exposition uppon the Book of the Canticles*, donde la habitual exégesis en términos del amor entre el Esposo-Cristo y su Esposa-Iglesia aparecía en el marco de una exposición del “plaine and simple sense of this book” (Ciliberto 1998: 36)³. Y plenamente cristológico también es otro *Cántico* grandioso y contemporáneo al de Bruno: San Juan de la Cruz – detenido en la huerta del convento de la Encarnación de Ávila en 1577 e incomunicado en la cárcel de Toledo a lo largo de 1578 – había elaborado “mentalmente” (sin papel ni lápiz) la primera versión de las *Canciones entre el alma y el esposo*, inspiradas en el *Cántico* y denominadas también con este nombre. Posteriormente, en Granada (1584) y a petición de la monja carmelita Ana de Jesús, escribe el *Cántico espiritual*, comentario extenso en prosa a las *Canciones*, siempre en la línea de la lectura alegórica, mística, del *Cántico* veterotestamentario. La publicación, en cambio, se retrasará hasta 1627, en Bruselas y a partir de una copia manuscrita que Ana de Jesús había llevado consigo⁴. Señalaré únicamente que la simultaneidad cronológica y la conexión temática, dentro de la muy diferente perspectiva, fueron ya señalados por P.-H. Michel en el prólogo a su edición y traducción francesa de la obra bruniana:

Trop évidente est la différence essentielle entre deux œuvres comme le *Cantique spirituel* et les *Fureurs héroïques*, dont l’une est chrétienne et dont l’autre, purement métaphysique, écrite dans l’oubli volontaire du dogme chrétien et dans le refus de tout secours surnaturel, n’envisage qu’un dieu manifesté dans la nature et inaccessible en soi. Mais, en dehors [...] d’un synchronisme d’autant plus troublant que chacun des deux poèmes s’élabore dans l’ignorance de l’autre, comment ne pas être frappé par certains aspects communes à ces deux ‘hautes entreprises’ de l’esprit? (Bruno 1984: 43-ss.).

Una obra de poesía, pues, los *Heroicos furores*. Pero, en la medida en que la forma poética petrarquista es vehículo de un sentido alegórico extraído en el diálogo y consistente en la búsqueda amorosa de la divinidad y la unión con ella por parte de un sujeto humano *eroico*, son también y sobre todo una obra de Filosofía. En la epístola preliminar (o *Argomento*) Bruno reconoce que sus sonetos imitan o se construyen sobre la forma poética del petrarquismo:

in questo poema non si scorge volto che cossì al vivo ti spinga a cercar latente et occulto sentimento: atteso che per l'ordinario modo di parlare e de similitudini più accomodate a gli sensi communi, che ordinariamente fanno gli accorti amanti, e soglion mettere in versi e rime gli usati poeti, son simili a i sentimenti de coloro che parlarono a Citereida, a Licori, a Dori, a Cinzia, a Lesbia, a Corinna, a Laura e a altre simili: onde facilmente ogn'uno potrebbe esser persuaso che la fondamentale e prima intenzione mia sia stata indirizzata da ordinario amore che m'abbia dettati concetti tali (Bruno 2008: 15).

Sin embargo, como ya hemos anticipado, Bruno critica de forma inmisericorde el petrarquismo como ocupación innoble en un objeto indigno de la energía espiritual humana. Los *Furores* empiezan con esta declaración, dirigida nada menos que a su dedicatario, el poeta inglés Sir Philip Sidney, cantor de Stella:

È cosa veramente, o generosissimo Cavalliero, da basso, brutto e sporco ingegno d'essersi fatto costantemente studioso, et aver affisso un curioso pensiero circa o sopra la bellezza d'un corpo femminile. Che spettacolo (o Dio buono) più vile et ignobile può presentarsi ad un occhio di terso sentimento, che un uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, maninconioso: per dovenir or freddo, or caldo, or fervente, or tremante, or pallido, or rosso, or in mina di perplesso, or in atto di risoluto; un che spende il miglior intervallo di

tempo, e gli più scelti frutti di sua vita corrente, destillando l'elixir del cervello con mettere in concetto, scritto, e sigillar in publichi monumenti, quelle continue torture, que' gravi tormenti, que' razionali discorsi, que' faticosi pensieri, e quelli amarissimi studi destinati sotto la tirannide d'una indegna, imbecille, stolta e sozza sporcaria (Bruno 2008: 5).

Pero la crítica del petrarquismo en favor del objeto divino como único digno del amor total, por así decir, del sujeto humano excepcional, coincide con una valoración del amor carnal como tal, sin mixtificaciones. En efecto, Bruno reivindica también su disposición a este ejercicio, como el que lógicamente debe haber entre un hombre y una mujer, y señala:

Ma che fo io? che penso? son forse nemico della generazione? ho forse in odio il sole? Rincrescemi forse il mio et altrui essere messo al mondo? Voglio forse ridur gli uomini a non raccorre quel più dolce pomo che può produr l'orto del nostro terrestre paradiso? Son forse io per impedir l'instituto santo della natura? [...] Ho forse da persuader a me et ad altri, che gli nostri predecessori sieno nati per noi, e noi non siamo nati per gli nostri successori? Non voglia, non voglia Dio che questo giamai abbia possuto cadermi nel pensiero. Anzi aggiungo che per quanti regni e beatitudini mi s'abbiano possuti proporre e nominare, mai fui tanto savio o buono che mi potesse venir voglia de castrarmi o dovenir eunuco. Anzi mi vergognarei se cossì come mi trovo in apparenza, volesse ceder pur un pelo a qualsivoglia che mangia degnamente il pane per servire alla natura e Dio benedetto. E se alla buona volontà soccorrere possano o soccorrano gl'instrumenti e gli lavori, lo lascio considerar solo a chi ne può far giudicio e donar sentenza. Io non credo d'esser legato [...]. Né credo d'esser freddo, se a refrigerar il mio caldo non penso che basterebbono le nevi del monte Caucaso o Rifeo. Or vedete dunque se è la raggione o qualche difetto che mi fa parlare (Bruno 2008: 9-11).

Es la razón, sostiene Bruno, lo que le hace hablar en esos términos, pues según él el amor petrarquesco supone una confusión, ya que dirige hacia un sujeto finito una pasión y una energía psíquica capaces de absorber la personalidad entera del amante y que en realidad son propias del “amor heroico” dirigido a la divinidad, esto es, a “Diana” o al conocimiento intelectual de la estructura del universo. De ahí que diga Bruno:

Quel che voglio conchiudere [...] è che quel ch'è di Cesare sia donato a Cesare, e quel ch'è de Dio sia renduto a Dio. Voglio dire che a le donne, benché talvolta non bastino gli onori et ossequii divini, non perciò se gli denno onori et ossequii divini. Voglio che le donne siano cossi onorate et amate, come denno essere amate et onorate le donne; per tal causa dico, e per tanto, per quanto si deve a quel poco, a quel tempo e quella occasione, se non hanno altra virtù che naturale (Bruno 2008: 11).

El error del petrarquismo consiste, por tanto, en convertir a la mujer en objeto de un amor intelectual y divino, cuando el amor que les es debido es puramente natural y conducente a la unión sexual; por esta confusión aplica a la mujer todo un repertorio metafórico desplazado de su verdadero sentido y fin, pues activa en el sentido de una relación espiritual e intelectual (y por ello más propia del amor heroico e intelectual a la divinidad) un discurso que, dirigido a la mujer, sólo puede tener como finalidad propia y natural la unión corporal. Por ello, la comedia *Candelaio* (publicada en París en 1582, antes de la serie de diálogos italianos de 1584-85) subvierte la poesía y el amor petrarquesco cuando el protagonista Juan Bernardo (*alter ego* de Bruno) aplica la terminología amorosa de Petrarca al objetivo consciente de la conquista sexual de Carubina:

Lasciamo le dispute, speranza dell'anima mia. Fate (vi priego) che non in vano v'abbia prodotta cossi bella il cielo: il

quale, benché di tante fattezze e grazie vi sii stato liberale e largo, è stato però dall'altro canto a voi avaro, con non giongervi ad uomo che facesse caso di quelle; et ad me crudele, col farmi per esse spasimare, e mille volte il giorno morire. Or, mia vita, più dovete curare di non farmi morire, che temer in punto alcuno, che si scemi tantillo del vostro onore. Io liberamente mi ucciderrò (si non sarrà potente il dolore a farmi morire) si avendovi avuta, come vi ho, comoda e tanto presso, di quel che mi è più caro che la vita dalla crudel fortuna rimagno defraudato. Vita di questa alma afflitta, non sarrà possibile che sia in punto lesa il vostro onore, degnandovi di darmi vita: ma sì ben necessario ch'io muoia, essendomi voi crudele (Bruno 2003: 323-25).

Bruno, por tanto, cultiva los dos registros: el amor intelectual a la divinidad en la naturaleza infinita y homogénea, es decir, el amor a la sabiduría, y también el amor natural, sin enmascaramientos y mixtificaciones, a la mujer. El hombre es un sujeto natural complejo. Por eso Bruno rechaza “non racorre quel più dolce pomo che può produr l'orto del nostro terrestre paradiso” (Bruno 2008: 9). De ahí la declaración del delator de Bruno ante la Inquisición veneciana:

[Bruno] mi disse – así resume el *Sommario* del proceso la acusación de Mocenigo – che li piacevano assai le donne, e che non era arrivato ancora al numero di quelle di Salomone [el autor del *Cántico* sería, pues, también aquí ejemplo para Bruno]; e che la Chiesa faceva un gran peccato, in far peccato con che si serve così bene alla natura, e che lui l'haveva per grandissimo merito (Mercati 1942: 102).

Coherentemente con la complejidad del sujeto humano, Bruno concluye su obra filosófica culminante, el *De immenso et innumerabilibus* de 1591, con una reiteración de la capacidad de la filosofía de producir la unión con la divinidad en la naturaleza infinita o “Diana”, en la contemplación intelectual de ésta y “en

la inviolable e intachable ley de la naturaleza” (Bruno 1879: I, 2, 316); pero justo después y como última página, con una comparecencia de sí mismo que reivindica su naturaleza total y plena, Bruno afirma: “Pero si tal como estoy hecho por don de los dioses / me presento: hirsuto, virilmente fuerte en los miembros, / salvaje, invicto, con voz masculina, / diré a los Narcisos: también a mí me han amado las Ninfas” (Bruno 1879: I, 2: 318)⁵.

Volviendo al registro serio para concluir: en los *Heroicos furores* se hace explícita, en todo su profundo significado, la reivindicación de la filosofía como actividad especulativa o ejercicio “intelectual”, propia de los sujetos excepcionales y solitarios, los “savii e generosi spirti, e quei che sono veramente uomini, li quali senza legge fanno quel che conviene” (Bruno 1994: 193) y llevan precisamente la filosofía a la perfección en la unión intelectual con Dios. Los *Furores* reivindican la filosofía frente al “pedantismo”, que desde Aristóteles, y en la época contemporánea con el humanismo y el ramismo, ha transformado la filosofía en un pensamiento vulgar. Los *Heroicos furores* se refieren a este proceso histórico de degeneración que llega a su culminación en la época contemporánea:

Non vedete oltre in quanta iattura siano venute le scienze per questa caggione che gli pedanti hanno voluto essere filosofi, trattar cose naturali, intromettersi a determinar di cose divine? Chi non vede quanto male è accaduto et accade per averno simili fatte ‘ad alti amori le menti deste’? (Bruno 2008: 373).

Pero también el cristianismo, especialmente en la manifestación contemporánea de la teología reformada, estaba unido al pedantismo y formaba incluso en cierto sentido parte de él⁶. El texto que acabamos de citar ya lo declara y Bruno vuelve a indicarlo poco más adelante cuando dice, empleando una fórmula teológica tradicional, que “il ‘*sursum corda*’ non è intonato

a tutti, ma a quelli ch'hanno l'ali" (Bruno 2008: 377). Así pues, la reivindicación de la filosofía, aquí aludida mediante la referencia obvia a las *alas* platónicas del intelecto y la voluntad, tiene lugar también frente a la religión cristiana. Ésta, en efecto, había rechazado la filosofía como vía de unión efectiva con Dios, advirtiéndolo del engaño inherente a toda pretensión en ese sentido que no contemplara a Cristo⁷. Cuando Bruno proclama que la elevación de los corazones no se entona a todos, sino a los que poseen alas, está reivindicando la filosofía como la vía legítima y propia de los sujetos heroicos, de los filósofos.

Al reivindicar esta dimensión de la filosofía Bruno hacía suya la distinción averroísta entre Filosofía, Teología y Religión. La distinción entre esos tres niveles, de acuerdo por otra parte con los tres niveles de conocimiento y de humanidad, se pone de manifiesto de manera emblemática en un pasaje importantísimo del *Argumento del quinto dialogo* (Bruno 2008: 45). No sólo la Religión es la fábula moral y pedagógica destinada a la multitud; la Teología, por su parte, es una disciplina intermedia que tiene que ver con el gobierno de esa multitud mediante "leggi e istituzioni de popoli", filtrando los resultados de la Filosofía, en cuanto a su divulgación, en función del gobierno y educación de la multitud. En cambio, la Filosofía, como ejercicio intelectual, es la contemplación suprema accesible al hombre y es teóricamente superior a la Religión y a la Teología, pues contiene incluso una teología filosófica, distinta de la anterior⁸. Ahora bien, hasta ese momento los planteamientos averroístas se habían dado, a lo largo de la edad Media y del Renacimiento, en el marco de una aceptación filosófica de la religión cristiana, cuya dogmática no se ponía en ningún momento en entredicho. Ahora Bruno reivindicaba esa dimensión de la filosofía, incluida su capacidad de alcanzar la unión o *copulatio* con la divinidad, en el marco de una crítica radical del cristianismo (más allá del compromiso final alcanzado en el *Spaccio* y de las

repetidas ofertas a la teología de una coexistencia pacífica en el marco de la nueva alianza de la filosofía con el poder político), a la vez que oponía a la visión escatológica cristiana de la historia la concepción cíclica y vicisitudinal y se remitía explícitamente de nuevo al *lamento* hermético del *Asclepius* como profecía del advenimiento (en el curso vicisitudinal de la historia como perenne alternancia de “luz” y “tinieblas”) de la época negativa dominada por la religión de Cristo y después del nuevo periodo de luz anunciado por el “ministro della giustizia misericordiosa [divina]” que era precisamente el Nolano (Bruno 1999: 431).

La búsqueda y la “caza” que Bruno presenta en la conclusión de su programa en lengua italiana es filosófica, individual y llamada a culminar en la unión con la divinidad en sólo unas pocas figuras de solitarios:

pocchissimi son quelli che s’abbattono al fonte di Diana. Molti rimangono contenti de caccia de fiere salvatiche e meno illustri, e la massima parte non trova da comprendere avendo tese le reti al vento, e trovandosi le mani piene di mosche. Rarissimi dico son gli Atteoni alli quali sia dato dal destino di posser contemplar la Diana ignuda (Bruno 2008: 391).

NOTAS

¹ Tema desplegado en el “Argumento y alegoría del quinto diálogo [de la segunda parte]” con que concluye la epístola preliminar como interpretación del diálogo final de la obra. Allí los estadios contrapuestos de paraíso e infierno son designados mediante las expresiones bíblicas de “aguas sobre el firmamento” y “aguas bajo el firmamento” (Bruno 2008: 41-51).

² En Bruno el término “contemplación” designa lo que el griego *theoría*, es decir, el conocimiento intelectual o científico; contemplación divina es el conocimiento de Dios (la metafísica o filosofía primera de Aristóteles)

en la medida en que es posible al hombre, es decir, a través de la naturaleza. “Contemplación” es, por tanto, sinónimo de filosofía. Véase Granada (2002: 298-ss.).

³ Pero véase Engammare 1993 para la indicación de otros dos comentarios en lengua inglesa publicados en 1583.

⁴ San Juan de la Cruz 1991, vol. 2. Antes (1622) se había publicado en traducción francesa.

⁵ “Quod si ut sum factus, divum pro munere, memet / Ingerero rigidum, membrisque viriliter acrem, / Infrenem, invictum, sementoseque sonantem; / Narcissis referam: peramarunt me quoque Nymphae”. El último hemistiquio reproduce con una ligera variante Ovidio, *Metamorfosis*, III, 456: “et amarunt me quoque nymphae” del mito de Narciso. Sobre el significado del mito de Narciso en Bruno véase Ordine 2003: *ad indicem*.

⁶ Cfr. Firpo (1993: 177-ss.): “Io disprezzo li sopradetti heretici et dottrine loro, perché non meritano il nome di theologi ma de pedanti”.

⁷ Cfr. Colosenses (2, 8): “Mirad que nadie os engañe con filosofías y vanas falacias, fundadas en tradiciones humanas, en los elementos del mundo y no en Cristo”.

⁸ La teología filosófica es, como ya hemos dicho, un conocimiento de Dios en la naturaleza (que los *Furores* denominarán “Diana” en el diálogo II, 2), puesto que el conocimiento de Dios en sí mismo (“Apolo” en ese mismo diálogo) es imposible, según ya habían declarado los diálogos anteriores, especialmente *De la causa y Expulsión*, y tal como se reitera en *los Furores*; véase por ejemplo diálogo II, 1 (emblema III) y la conclusión del diálogo II, 4.

BIBLIOGRAFÍA

Bruno, Giordano (1879), *De immenso et innumerabilibus*, ed. Francesco Fiorentino, Giordano Bruno, *Opera latine conscripta*, eds. Francesco Fiorentino et. al., Morano-Le Monnier, Napoli-Firenze, 1879-1891, vol. I, 1-2.

— (1984), *Des fureurs héroïques (De gl'heroici furori)*, texte établi et traduit par Paul-Henri Michel, Paris, Les Belles Lettres.

— (1944), “La cena de le Ceneri” / “Le souper des Cendres”, *Opera Complete*, vol. II, texte établi par Giovanni Aquilecchia, introduction de Adi Ophir, notes de Giovanni Aquilecchia, traduction de Yves Hersant, Paris, Les Belles Lettres.

- (1999), “Spaccio de la bestia trionfante” / “Expulsion de la bête triomphante”, *Opere Complete*, vol. V, texte établi par Giovanni Aquilecchia, introduction de Nuccio Ordine, notes de Maria Pia Ellero, traduction de Jean Balsamo, Paris, Les Belles Lettres.
 - (2003) “Candelaio” / “Chandelier”, *Opere Complete*, vol. I, texte établi par Giovanni Aquilecchia, introduction et notes par Giorgio Barberi Squarotti, traduction de Yves Hersant, Paris, Les Belles Lettres.
 - (2008) “De gli eroici furori” / “Des fureurs héroïques”, *Opere Complete*, vol. VII, texte établi par Giovanni Aquilecchia, introduction et notes de Miguel Á. Granada, traduction de Paul-Henri Michel revue par Yves Hersant, Paris, Les Belles Lettres.
- Ciliberto, Michele (1998), “Fra filosofia e teologia. Bruno e i ‘puritani’”, *Rivista di storia della filosofia*, 51: 5-44.
- Engammare, Max (1993), “*Qu’il me baise des baisiers de sa bouche*”. *Le Cantique des Cantiques à la Renaissance*. Étude et bibliographie, Genève, Droz.
- Firpo, Luigi (1993), *Il processo di Giordano Bruno*, Roma, Salerno.
- Granada, Miguel Á. (2002), *Giordano Bruno: Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*, Barcelona, Herder.
- Mercati, Angelo (1942), *Il Sommario del processo di Giordano Bruno*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Nelson, John Charles (1958), *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno’s “Eroici furori”*, New York, Columbia University Press.
- Ordine, Nuccio (2003), *La soglia dell’ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio.
- Sacerdoti, Gilberto (2002), *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell’Europa di Bruno e Shakespeare*, Torino, Einaudi.
- San Juan de la Cruz, (1991), *Obra completa*, eds. Luce López Baralt, Eulogio Pacho, Madrid, Alianza, 2 vol.

SELENA SIMONATTI

*Amor "centauro", "perfetto e vero amore":
¿qué contexto italiano para el Dórida?**

TULLIA Gran cosa mi è a credere che amore, il quale voi fate dio, prenda virtù di una faccia mortale a fare tra noi le sue divine operazioni. Per che più tosto io direi amor nascere e vivere con esso noi e esser mortale come noi. (Speroni 1542, ed. 1996: 528)

El *Diálogo de amor* de Damasio de Frías, también titulado *Dórida* (de aquí adelante, *DA*), permite abordar la proyección del platonismo renacentista en España, siendo el "único ejemplo voluntario y consciente de importar el modelo italiano en los tratados" (Soria Olmedo 1984: 42). Desde Asensio (1975), se sigue afirmando que en él se rastrean huellas de León Hebreo, Mario Equicola y Sperone Speroni, pero aún desconocemos el alcance y la significación de esas marcas de referencia: cómo

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto I+D "Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica: estudios filológicos y editoriales del Diálogo hispánico en dos momentos", PGC2018-095886-B-100 (MCI/ AEI/ FEDER), con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense.

enlazan con el panorama cultural al que el Frías estaba apuntando y qué valor adquieren en su discurso los ecos de un debate del que posiblemente tuviera experiencia directa.

Cuando Juan de Encinas lo imprimió anónimo en Burgos en 1593, declaró que “el librito” había llegado a sus manos por casualidad “entre otros papeles” (f. 6^v), y que la intención de su autor, “hijo del doctísimo León Hebreo” (f. 7^r), fue la de “enseñar y deleitar” (f. 6^v) a hombres y mujeres, que podían sacar de su lectura *perlas* y *oro*, como prometía el soneto del paratexto. También explicó haberlo hallado sin título. Lo suplió y añadió un subtítulo que no se lee en los ejemplares manuscritos: “En que se trata de las causas por donde puede justamente un amante (sin ser notado de inconstante) retirarse de su amor”¹. Y efectivamente, el diálogo persigue la exculpación de Dameo, que se considera injustamente acusado de “inconstante y mutable” por la mujer que ama, Dórida (DA, f. 228^r). Sin embargo, su objetivo primario resulta ser otro.

Se ha advertido que uno de los aspectos conceptuales del diálogo humanístico es la presencia de personajes que carecen de pasado y futuro y de la individualidad propia de los personajes narrativos o teatrales. Generalmente, “no son más que portavoces [de ideas, tradiciones, pensamientos], incluso cuando el autor les presta una apariencia de vida [...]: sus palabras no influyen en su destino porque no lo tienen” (Savoye de Ferreras 1985: 168). En cambio, Dameo está provisto de un pasado y precisamente sus vivencias ocasionan el diálogo. Para Dórida, la experiencia del hombre es un ‘depósito’ de modelos de conducta negativos: las tres mujeres que amó y de las que se apartó definitivamente (Bidena, Fortunata y Galatea) son ejemplos tangibles de su inconstancia. Para Dameo, en cambio, ellas ilustran cabalmente las causas que motivan la extinción natural del amor: la ausencia o la muerte de la amada, y su “mudança de estado” (DA, f. 231^r).

Encinas, como se ha dicho, quiere resaltar cómo esto puede ocurrir sin acarrear un desagravio para la mujer ni una culpa para el hombre. Pero tal demostración, que corre a cargo de Dameo, es secundaria y funcional a la disgregación de la dicotomía entre amor humano y ferino, y a la defensa de una tipología de Venus a medio camino entre celeste y vulgar. El *Dórida* plantea, de hecho, una sofisticada polémica contra el platonismo radical de “los muy contemplativos” (*DA*, ff. 240^v y 254^v), y se configura como un *ars amandi* que procura orientar las pasiones amorosas hacia el marco social del matrimonio, al que se asigna un reconocimiento pleno en cuanto acto de amor voluntario, capacitado para disciplinar las pulsiones carnales dentro de la esfera moral (Simonatti 2013).

Para llegar a esta conclusión, el diálogo pasa reseña de los principales *dubbi* o *dubitazioni* amorosos que formaron parte del repertorio al uso, ramificando la línea argumental susodicha en varios subtemas. Damasio aprovechó un rico sistema de motivos, imágenes y procedimientos dialécticos propios de los tratados de amor en forma de diálogo que proliferaron a raíz de la publicación del comentario de Ficino al *Banquete* de Platón (1484), entre los cuales destacan los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, citado repetidamente en los ambientes literarios italianos (cfr. Giovannozzi 2012: 594). El *Dórida* puede encontrar explicación suficiente en la refundición de esas ideas, a las que Damasio proveyó de significados ostensiblemente transformados, pero igualmente reconocibles.

Lo que se pretende aquí no es ofrecer una reseña exhaustiva de esa compleja red de referencias, sino abordar su primer esbozo con vistas a esclarecer las dependencias o relaciones textuales que conforman la trama del *Dórida*, y favorecer la empresa de una futura edición.

1. *Amor honesto, deleitable y perecedero*

Al contrario de Dameo, que apela también a la experiencia, Dórida solo puede exhibir una exigua cultura libresca sobre las grandes cuestiones vulgarizadas por el neoplatonismo. Fundamenta sus razones en sus más prestigiadas *auctoritates* y de ellas deduce una idea ‘sacralizada’ del amor y de la mujer, con sus consecuentes códigos comportamentales. En su opinión, la psicología amorosa de Dameo se adscribe a la clase de amantes falsos y plebeyos que Tullia d’Aragona y Varchi enjuician en el *Dialogo della infinità di amore* (1547). Su inconstancia, de hecho, constituye el argumento más probatorio de que la satisfacción del apetito carnal es la única finalidad de su amor:

VARCHI [...] Ma quali ragioni allegate voi che provino che Amore abbia fine?

TULLIA Niuna, ma è come vi dico.

VARCHI Dunque volete ch’io creda alla auttorità.

TULLIA Messer no, ma alla sperienza, alla quale sola credo molto più che a tutte le ragioni di tutti i filosofi.

VARCHI Ed anche io. Ma che esperienza è questa?

TULLIA *Non sapete voi meglio di me che infiniti uomini, e antichi e moderni, sono stati innamorati; e poi per isdegno, o altro, che se ne sia la cagione, hanno lasciato lo amore e abbandonato le amate?* (Zonta 1912: 204; énfasis mío)

A continuación, Varchi dilucida que las razones de los hombres que abandonan a sus amadas las ‘insinúa’ el deseo carnal. Por lo tanto, su amor es falso y su actitud merece “un grandísimo castigo” (Zonta 1912: 207). Se desdibuja así una rigurosa simetría entre amor *finito* e *infinito*: el amor deshonesto tiene fecha de caducidad, por no ser más que la satisfacción de un apetito; el amor honesto se renueva sin apagarse, por tender sin cesar hacia su *fin*. Ni que decir tiene que Dórida aprobaría semejante bipartición.

Por su parte, Tullia no renuncia a indicar que “questo amor volgare e lascivo può talvolta in alcuni esser cagione dell’amore onesto e virtuoso” (Zonta 1912: 236), aunque le niegue el rango de categoría autónoma. De hecho, después de aceptar la demostración de Varchi, que con habilidad mayéutica la ha ‘reconciliado’ con el neoplatonismo, lo informa que “vorrei che la verità stesse tutta altramente di quello che ho detto, e che l’amor avesse termine” (Zonta 1912: 217)². Esta afirmación algo enigmática posiblemente se refiera a la experiencia de un amor que ha terminado por razones que no encajan con la lección que su *magister amoris* le acaba de impartir. ¿Estaría aludiendo Tullia a la ausencia de Bernardo Tasso de Venecia, que tanto le había angustiado en el *Dialogo d’amore* (1542) de Sperone Speroni? ¿El amor de Bernardo – se preguntaría la mujer cinco años después – pudo ser honesto, aunque *finito*? ¿Fue Tasso un ejemplo de la *minoría* virtuosa que viola la ley general que Varchi ha dictado?³

La respuesta se encuentra seguramente en el aristotelismo al que Tullia parece haber renunciado en su diálogo,⁴ y se renueva en la larga conversación que Dameo mantiene con Dórida con vistas a modificar las condiciones que reducen el amor ‘honesto’ a ‘plebeyo’.

Ante todo, huelga subrayar que la dicotomía entre *finito* e *infinito* se inspira en León Hebreo, que establece, en su primer diálogo, una rígida tripartición entre amor útil, deleitable y honesto. A partir de su correlación con los *afectos voluntarios* de deseo y amor, y con el *fin* al que ellos ambicionan, Filón mide la duración del amor en tres ‘tiempos’ diferentes, y saca tres distintas consecuencias:

<i>Tipología de amor</i>	<i>Deseo</i>	<i>Amor</i>	<i>Fin</i>
Útil	Surge en carencia de posesión	Nace cuando se posee. No se ama cuando se desea	El deseo cesa con la saciedad, el amor perdura mientras se posee
Deleitable	Surge en carencia de posesión	Nace del deseo, cuando no se posee. Se ama mientras se desea	Deseo y amor cesan con la saciedad. El amor se convierte en hastío
Honesto	Surge en carencia de posesión	Nace cuando no se posee Se ama cuando se desea	El amor no cesa nunca

En lo deleitable, la realización final ocasiona la cancelación del amor; en lo honesto, su perduración: ambos nacen de una carencia, pero su satisfacción aboca a resultados contrarios. Lo que vertebra tal diversidad es, por supuesto, la distancia entre posesión material e intelectual⁵. Sin embargo, Filón mitiga la impermeabilidad de esta frontera y concede al amor deleitable cierta capacidad de mutación: considera los puntos de tangencia entre lo deleitable y lo honesto⁶, y al final admite la posibilidad de coexistencia de apetito y virtud, a condición de que no se dé una preeminencia del primero. Si el amor no es “figliuolo del desiderio”, sino su “padre e vero generatore”, seguirá deleitando sin acabar nunca, ni siquiera cuando “ottiene quello che desidera [...] che è di godere l’unione con la persona amata” (I, 50).

Precisamente en estas fisuras y en estas gradaciones del amor sensitivo – que Filón detalla con vistas a describir la naturaleza de su “perfetto amore” por Sofía – han de situarse los fundamentos teóricos del amor “puro humano” que Dameo defiende en el *Dórida*, donde también se viabiliza la convergencia de *deleitable* y *honesto*.

No quiero afirmar que Damasio 'ofreciera' a Tullia – por así decirlo – motivos o pruebas tangibles para fortalecer sus perplejidades ante la tesis que defiende su interlocutor en el *Dialogo della infinità d'amore*. Esto equivaldría a plantear una relación de dependencia textual que queda por demostrar. Pero es más que admisible aventurar que el *Dórida* establece un diálogo conflictivo con las lecturas más platonizantes de León Hebreo, y pretende con eso motivar la extinción del amor honesto sin restarle importancia o validez a una pasión encaminada a la unión carnal. En cierto modo, para impugnar la idea de un amor que se pretende eterno e inmarcesible – que Dórida igualmente defiende –, Dameo pudo adentrarse en la resistencia que Tullia manifiesta, no sin cierta resignación, respecto de la tesis de Varchi, y revitalizar los atisbos de su pasado aristotelismo, hasta rehabilitarlo.

2. Potencia y acto: "el amor se sustenta con la esperanza"

La idea de 'término' o 'fin' es el nudo conceptual del diálogo de Tullia, y su andamiaje teórico se construye a base de la definición del amor que la cortesana formula con la aprobación de Varchi:

- TULLIA [...] Amore, sì per quanto *ho inteso dire da altrui più volte* e sì per quella cognizione che io ne abbia, non è altro che *un desiderio di goder con unione* quello che è bello veramente o che par bello allo amante.
- VARCHI Dottissimamente [...]. (Zonta 1912: 202)

La definición arranca de la equivalencia entre *amor* y *deseo* que León Hebreo instituye en el tercero de sus *Dialoghi*, donde procura matizar lo que había diferenciado inicialmente, con un ligero alejamiento de Platón⁷. De hecho, en su primer diálogo con Sofía, Filón aproxima esos dos *affetti voluntari* pero matiza sus distintos fines y realizaciones: el deseo es 'gozar de la

existencia o de la posesión', y tiende hacia el *essere* (posesión intelectual) o el *avere* (posesión material o carnal); el amor es 'gozar con unión' de la cosa poseída, y tiende hacia el *fruire con unione*⁸.

Es de notar la relación subyacente de esta primitiva distinción con el motivo central de la ética aristotélica, el de un *fin* último que da sentido a todos los demás, cuya búsqueda fundamenta la existencia del hombre y orienta sus acciones (*Ética nic.* I, 4, 1095a 15-20; *Ética eud.* II, 1219a 26-35; *Retórica* I, 5, 1360b)⁹. *Tendencia* hacia la posesión y *unión perfecta* son categorías que recalcan cabalmente la correlación que existe entre *potencia* y *acto*: el *acto* está vinculado "a la realización plena" (*Met.* 1047a 30), a diferencia de la *dynamis* (potencia), que es "la capacidad de realizar algo perfectamente o según la propia intención"¹⁰.

Cuando, hacia la mitad del *Dialogo della infinità di amore*, los puntos de vista de los interlocutores convergen en la diferenciación entre 'amor en acto' y 'amor en potencia', Tullia admite que "Amor è infinito non in atto, ma in potenza", de modo que "non si può amar con termine" (Zonta 1912: 216). El Amor es infinito mientras los deseos sigan aspirando a su realización y tiendan *sine die* al *acto*: el amante noble posterga su fin para amar *sin fin* y 'ejecuta' su voluntad al transformarse en el amado, mas no al poseerlo. Entre los sentidos, pues, la fantasía es el más noble; el deseo ennoblece mientras no se sacie, y su perpetua latencia proyecta el amor hacia lo perdurable.

Se trata, por lo visto, de una *conditio* neoplatónica que neutraliza los postulados aristotélicos antes aludidos, y difumina y altera el valor original de la noción aristotélica de *potencia*¹¹. Esto se desprende de las palabras de Filón: la dilación *ad infinitum* del *acto* vacía el concepto de *potencia* y distorsiona el de entendimiento, cuya función natural es reducir la "tenebrosa potencia" a "fatto attuale"¹². Dameo lo afirma aun más rotundamente: el amor tiene "fin o propósito", siendo "acto de

nuestra voluntad libre" (DA, ff. 229^r-230^r). Está condicionado por la posibilidad concreta de alcanzar su perfección: "de otra manera sería nuestro amor un loco desvarío, andando perdidos y muriendo por lo que no esperaríamos alcanzar" (DA, f. 230^v). El amor, pues, se *alimenta* de esperanza: "no dura más, Dórida, de cuanto vive y le sustenta la esperançã" (DA, f. 229^r). La metáfora alimentaria, que se deduce de León Hebreo, para quien el amante apenado es un ser "nutrito di speranza" (I, 53), ya había pasado al *Dialogo d'amore* de Speroni, donde se define la *speme* una "cortesissima dea, madre e nutrice d'amore" (1996: 516). Allí, el razonamiento de Dameo encuentra otros puntos de anclajes en las palabras de Niccolò Grazia:

GRAZIA [...] el desiderio amoroso è veramente, qual noi diciamo, *fiamma ed ardore*, e questo, come s'accende in un punto, così in un punto si spegnerebbe, *se la speranza non lo vietasse*: nella quale, *come il foco nella candela*, si conserva il nostro appetito. Perciò che, veduta e desiata naturalmente una bella cosa [...], *già è nata la speme*, onde *si pasca* il suo desiderio; il quale allor è degno di questo nome d'amore, *ch'egli ha bevuto tal latte* (Speroni 1542, ed. 1996: 516).

DAMEO Porque, si bien lo miras, Dorida mía, verás que nuestro amor es *como el fuego de una vela*, el cual no dura más de cuanto el húmedo de la cera y, éste acabado, espira a la hora, aquella llama. Así, pues, amor verdadero, fuego de nuestras almas, no dura más de cuanto le acompaña y da fuerças la *dulcísima esperançã*, que si ésta falta, luego amor se disuelve y acaba (DA, ff. 229^v-230^r)¹³.

Tasso, más adelante, vincula claramente la esperanza al *fine* que *attende* quien ama¹⁴. Del mismo modo, Dameo vislumbra su función en una cadena de acciones encaminadas a "la perfecta y entera posesión de la cosa amada [...] sin la cual ningún contento puede haber en amor" (DA, f. 246^v). Las *esperanças*,

servicios y trabajos del amante son fines intermedios, preludios de un desenlace satisfactorio (DA, f. 247^v).

En conclusión, el amor es un acto cuyo fin no solo es imaginable, sino también posible. Como había aseverado Filón, la esperanza que alimenta el deseo de lo posible sustenta el amor con tal de que sea realizable¹⁵. Dameo recupera esa misma idea cuando afirma la función instrumental de la esperanza, tema al que vuelven sin cesar sus esfuerzos dialécticos:

Sabrás, señora, que en [*sic*] amor es acto de nuestra voluntad libre, pero de tal manera libre que no puede querer lo imposible con discurso ni elección [...]. Ves aquí, Dórida, cómo las cosas, cuantas son amables, tienen necesidad por lo menos de parecernos posibles para que, naciendo la esperanza de su posibilidad, amándolas nos dispongamos a la consecución (*sic*) dellas. [...] la speranza, te dije a propósito della como la voluntad y el deseo no pueden con discurso de razón disponerse a pretender lo imposible, por lo que necesariamente en todos nuestros deseos ha de haber posibilidad de donde nazca la speranza, única gobernadora de nuestro amor. (DA, ff. 230^v y 260^v)

Solo el amor que realiza su perfección puede ser perdurable, y solo de este modo se actualiza *sin fin* en nuevos deseos y nuevas esperanzas – ni se admite, en el *Dórida*, lo que Grazia define el “disio fuori di speranza”¹⁶. En conclusión, por analogía a los principios aristotélicos, la *esperanza* es *potencia* que orienta hacia la “ejecución amorosa” (DA, f. 234^r) y esta, el *acto* sin el cual estarían motivados – con justa causa – tanto la desaparición del amor como el apartamiento del amante, inclusive del amante *noble*. Así las cosas, hasta el amor honesto puede acabar.

3. Esperanza deleitable y amor voluntario

Cuando Dórida le pregunta a su interlocutor cómo pueden *concertar* ‘amar sin posesión’ y ‘no sentirse descontento’, va a descubrir que la esperanza es una experiencia eufórica que posibilita una posesión ‘fantástica’ y placentera por ser preludeo del ‘acto deleitable’ al que tiende:

DÓRIDA ¿Cómo se conciertan, luego, esas contrariedades: no haber contento con la posesión y hallarle amando sin ella y sin ser amado?

DAMEO Mira, Dórida, unos hay que *en efecto y realmente* poseen lo que aman, teniendo estos tales *en acto* el gozo y contento de aquella posesión amorosa; otros [...], si bien no la gozan *en acto*, ni realmente hayan llegado a este tan deseado puerto, *pero tienenla en potencia por virtud de la esperança* [...], y así *con el contento que estas esperanças ponen*, duran los tristes amantes contentos entre tantos y tales males [...]. Pero hay más desto: que aunque todas nuestras obras cuantas hacemos cada una tenga un fin último, y el más noble y principal contento sea y nasca de conseguir este tal fin, respecto del cual los demás todos son medios, *ni por eso dejan de tener en sí su particular gusto y contento estos medios* [...]. (DA, ff. 246^v y 247^r)

Al distinguir entre dos niveles de placer – *en acto* y *en potencia* –, Dameo formula otro núcleo de su doctrina del amor: sin ser totalmente satisfactoria, la esperanza causa *delectatio* en prefiguración placentera del fin anhelado.

La perplejidad de Dórida evoca la de Sofía, a quien le parece admisible que el deseo nazca de la carencia del placer y se agote con su satisfacción (*quando sazia*), pero ilógico que el amor exista sin deleite, esto es, “quando la dilettazone è mescolata col mancamento” (I, 20). Repárese en que el planteamiento de

las dos mujeres es el mismo, y la respuesta de Filón igualmente está orientada a señalar que de la mezcla de *expectación* y *privación* surge un placer que consiste en “una certa attenzione [i.e. ‘espera’] mescolata col mancamento” (I, 20)¹⁷. Leamos:

- SOFIA Mi pare ragionevole che 'l desìo richieda il mancamento del delectabile; ma l'amore più presto mi parrebbe richiedesse la presente dilettaçione del dilettabile [...]. Di modo che *l'amore del delectabile deve essere solamente in quanto diletta, e non innanzi, quando manca, né di poi, quando sazia.*
- FILONE Sottilmente hai dubitato, o Sofia; [...] perché l'amor del dilettabile non debbe essere quando la dilettaçione è mescolata col mancamento. *Ma tu hai da sapere che nel puro appetito del dilettabile cade una fantastica dilettaçione, se ben non si gode ancora in effetto [...].* E per questo vedrai comunemente gli uomini appetitosi del dilettabile *essere allegri e giocondi [...].* E la causa è perché il delectabile ha maggior forza, ne la fantasia, che l'utile, quando manca [...]. Di sorte che *nel delectabile non s'ha mancamento appetitoso senza dilettaçione, né dilettaçione effettuale senza mancamento;* e per questa ragione in tutti due parimente s'ha amore e desiderio; escetto che nel mancamento appetitoso l'appetito e 'l desiderio hanno più forza che l'amore, e ne la effettual dilettaçione l'amore è più forte che l'appetito. (I, 20-21)

En la distancia entre deleite efectivo (*effettuale*) y deleite fantástico (*fantastica dilettaçione*) se transparenta con claridad la función de la “dulcíssima esperança” de Dameo (DA, f. 266^r). La ausencia, que motiva el apetito y el deseo de posesión (*mancamento appetitoso*), siempre supone deleite si la esperanza persiste; asimismo, el deleite real siempre supone ausencia de apetito (*mancamento*). Esta última, en definitiva, siempre es causa de placer: *en acto* (*effettual dilettaçione*) y *en potencia* (*mancamento*)

appetitoso). En suma, el amante se complace, aunque "lejos desta posesión amorosa", porque "las obras voluntarias ninguno, Dórida, las obra sin algún deleite, utilidad o gloria que halle en ellas" (DA, f. 273^v).

Este juicio remite expresamente a la doctrina de la voluntariedad de Aristóteles, según la cual todo lo que es conforme al apetito es voluntario y todo lo que es involuntario, al realizarse por coacción, es "forzoso, y lo forzoso es penoso, al igual que todo lo que hacen o sufren los hombres por necesidad", de modo que "nadie que obra por la fuerza obra contento" (*Ética eudemia*, 1223a 25-35 y 1224a 34-35). Al situar al amor en la esfera de las acciones deliberadas, el autor aspira a dirimir una cuestión muy debatida en los tratados de amor de su época: ¿el amor es fruto de elección personal o lo ocasionan el azar, la fortuna y la influencia de los planetas? Al respaldo de León Hebreo, que apela a la voluntad y nunca a la determinación, Dámeo se aleja de quien resta valor al albedrío o de quien prefiere obviar la discusión sobre el tema, como Varchi, que juzga esas cuestiones "cose non meno lunghe e difficili, che pericolose" (Zonta 1912: 241).

4. La razón en el amor

Cuando hacia el final del *Dialogo della infinità d'amore*, Varchi formula sus últimas preguntas mayéuticas, abre paso – solo aparentemente – a la convergencia de dos categorías inconciliables:

TULLIA Egli non è dubbio niuno che ogni cosa che si muove a qualche fine, conseguito cotal fine, cessa e non si muove più; perché, mancata la cagione che lo moveva, la quale era il fine, manca necessariamente l'effetto, che era il moversi. Ora tutti quelli che amano di amor volgare e non desiderano altro che congiungersi corporalmente con la cosa amata,

tosto che hanno ottenuto questo congiungimento, cessano dal moto, e non amano più. Non è vero questo?

VARCHI Verissimo. *Ma io domando: onde è che alcuni non solo lasciano lo amore, ma lo rivolgono in odio? Alcuni non solo non lo lasciano, ma lo accrescono? [...] veggendosi per esperienza che molti, ottenuto il desiderio loro, accrescono lo amore ed amano più ferventemente che prima non facevano* (Zonta 1912: 235, énfasis mío).

Tullia, que ha sido dirigida hacia la diferenciación entre un amor falso (*finito*) y uno verdadero (*infinito*), conoce bien la respuesta: “cessano dal moto, ma non lasciano l’amore, e ben spesso lo accrescono” por incontinenca e intemperancia (Zonta 1912, 235). Se trasluce aquí la lección de Filón¹⁸. Este sin embargo circunstancia mejor: la saciedad engendra hastío y aborrecimiento, pero esto ocurre “il più delle volte”, que no siempre (I, 18). La puntualización se hará aún más necesaria cuando Sofía adscriba el amor deleitable a una esfera puramente carnal, advirtiéndole que le negará la satisfacción de su deseo para que “non abbi fine il soave amore” (I, 47). Así que Filón está obligado a corregir su deducción superficial:

SOFIA Se l’amarmi reputi cosa degna, come io stimo, saria indegna cosa ch’io causassi che si privasse l’amore che mi porti, con- cedendoti la satisfazione del tuo desiderio; e in questa concessione sarei veramente crudele non meno a me che a te, privando te de l’amore verso di me e me d’essere amata. E sarò pietosa a tutti due negandoti il fine del tuo sfrenato desiderio, acciò non abbi fine il soave amore.

FILONE Tu t’inganni, o mi vuoi ingannare, facendomi fondamento falso e non al proposito de l’amore, ch’io t’abbi detto che cercare il desiderato facci privare l’amore e convertirlo in odio; che non è cosa più falsa.

- SOFIA Come falsa? Non hai tu detto che la qualità de l'amor delectabile è quella che la sua sazieta si converte in odio fastidioso?
- FILONE *Non ogni delectabile, quando si cerca, viene in fastidio; ché la virtù, il sapere diletta la mente e mai fastidiano, e si procura e desidera il suo crescimento. E non solamente queste cose che sono oneste, ma ancora l'altre non oneste, come la potenza, onori, ricchezze, diletta quando s'acquistano e non vengono mai in fastidio; anzi, quanto più di quelle si ha, più si desiderano. (I, 47-48)*

Es de suponer que en la clase de "l'altre non oneste" esté también la *copulazione*. He aquí desvelado el nudo conceptual de la visión de Dameo. Tullia apenas ahonda en él¹⁹ y, como sabemos, Varchi no está interesado en abrir una brecha en la delimitación rigurosa de lo *delectabile* y lo *honesto*. Damasio, en cambio, se centra en esa misma frontera y busca su disolución. Lo hace en virtud de la noción aristotélica del *justo medio*, que logra sortear excesos y defectos. Su aplicación a la filosofía del amor la recoge de Filón, el cual pondera la acción moderadora de la razón como instrumento para autenticar la verdad del amor:

- SOFIA La moderazione e mediocrità ne le cose utili e delectabili, non l'hai tu per oneste?
- FILONE *Poi che son virtù, perché non saranno ancora oneste? [...] Ma l'utile e 'l delectabile solo possono avere ragione intellettuale ne la moderazione e mediocrità de l'amore e desiderio di quelle: ché tal moderazione e mediocrità è solamente la virtù che in quelle si truova; e, mancando quel mezzo, più o meno è vizio ne l'utile e delectabile. Perché questi tali amori, spogliati di ragione, sono gattivi e viziosi e più presto d'animali bruti che d'uomini; e il mezzo, che la ragione fa in questo, è solamente vero amore. E da quel mezzo*

si verifica che, quanto più eccessivamente si desidera, ama e segue, tanto più veramente è virtù. (I, 15)

La moderación de deseo y amor, en lo útil y lo deleitable, los solventa en honestos. ¿De qué forma? Todo depende de qué transformación – radical o gradual – la razón infunda en el deseo del amante: “perché già tal desiderio non è più dilettazone né utilità, ma depende da la moderazione di quelle, ch’è virtù intellettiva e veramente è cosa onesta” (I, 25). DAMEO, fiel a estas palabras, no se limita a decir que la razón actúe como “moderadora”, sino que añade que es causa y principio de honestidad en el amor deleitable (DA, f. 252^r)²⁰. De otra forma, “no habría virtud ni cosa buena en nosotros los hombres” (DA, f. 252^r), puesto que es natural buscar el deleite y es virtud moderarlo.

La razón que modera al apetito acaba en una continencia que no supone nunca espiritualidad pura. El apetito que alcanza la *mesura* y esquiva el exceso modifica su ‘patrimonio genético’ gracias a la razón, que orienta la concupiscencia hacia la compostura moral (DA, f. 252^v). Existe, pues, una “virtuosa speranza” y “comedida”, “compañera de cualquiera honesta afición” (DA, f. 261^r), que SPERONI también reconoció: la *speme* es “virtù” cuando es “figliola della ragione” (1996: 541). En su *Dialogo d’amore*, de hecho, el eje conceptual de las intervenciones de Niccolò Grazia es determinar el papel de la razón en el amor y desacreditar la idea de que entre esas fuerzas no pueda haber una convivencia pacífica, como MOLZA pretende demostrar a Tullia en un auténtico diálogo en el diálogo (SPERONI 1542, ed. 1996: 527-534). Filón ya había asentado que “il perfetto e vero amore [...] è padre del desiderio e figlio de la ragione” y que lo engendra “la retta ragione conoscitiva” (I, 50). Al perdurar más allá de la saciedad, se sustancia en su continua renovación, incluso carnal, la cual posibilita la “conversione d’uno amante

ne l'altro" y es "continuo desiderio di godere con unione la persona amata"²¹. Ya hemos visto otros nudos conceptuales del *Dórida* que enlazan con esta misma idea.

5. Lágrimas y suspiros: la "privación" y el triunfo de la "sombra"

Hacia la mitad del *Dialogo della infinità di amore*, Varchi levanta una objeción que sigue de cerca los postulados aristotélicos. Con ella intenta confutar la tesis, antes corroborada, de que el amor es infinito:

VARCHI Voi avete conchiuso finalmente, che amore è infinito, onde non si può amar con termine: conciossiacosaché gli amanti abbiano sempre nuovi disii, e mai non si contentino di fine niuno senza disiderar più oltre. Non è questo vero?

TULLIA Verissimo.

VARCHI Ora, io contra questa vostra conchiusione arguisco in questo modo. *Tutti gli agenti razionali, cioè che operano con cognizione, fanno tutto quello che fanno ad alcun fine*: che dite di questa proposizione?

TULLIA *La concedo, perché so che è d'Aristotele: ma ne vorrei saper la cagione.*

VARCHI La cagione è che niuna cosa si muove a far cosa niuna da se stessa, ma bisogna che sia mossa da altrui: e *il fine è quello che muove l'agente*, dice il filosofo (Zonta 1912: 219).

Tullia no defrauda las expectativas de su interlocutor y vuelve a situar la naturaleza de ese *fin* en la esfera del amor "vulgare overo disonesto": confirma, pues, que "niuno amante [honesto] consegue mai il fine suo" (Zonta 1912: 222). Sin rechazar el *fin* como vector determinante para cualquier *agente* de acción – esto es, sin contradecir a Aristóteles –, Tullia advierte su limitación natural en el amor: no puede darse para los cuerpos la misma penetración que las almas realizan²².

Esta aclaración le valdrá la admiración de su *magister*, que constata que la mujer conoce *Filone* al dedillo²³. Es cierto que Tullia bebe en esa fuente – donde se lee que los suspiros de los amantes nacen “per causa del limite terminato che la natura ha posto in quelli tali atti” (I, 50) – pero de ella aísla y extracta los argumentos más convenientes a su neoplatonismo. En efecto, para León Hebreo, el problema de fondo es la vinculación de la razón con la “carnale delectatione” (I, 55) y no que la fusión imposible de los cuerpos extienda el amor hasta el infinito²⁴. Las penas de los amantes son el indicio de que su amor “depende de la ragione”, y no “da l’appetito carnale” (I, 55). En conclusión, la clave del pasaje en la que Tullia funda su teoría de la impenetrabilidad de los cuerpos es en realidad la razón “regolatrice e governatrice d’ogni cosa buona e laudabile” (I, 55).

Francisco de Aldana explotó el motivo de la imposible fusión de los cuerpos en el célebre soneto de forja petrarquista *¿Cuál es la causa, Damón, que estando...?*, donde Filis le pregunta a su amante por el significado de los gemidos y suspiros de los devotos de amor. El micro-diálogo en forma de soneto se inspira en un fragmento del *Dialogo* de Speroni (1996: 529-530; cfr. Sol Mora 2017: 380-381), donde Molza describe el cuerpo como enemigo irreducible de la razón y suelta su arenga contra las *membra* que ‘destilan’ lágrimas y suspiros. Aldana, que la atenúa con “una réplica mucho más cercana a su primordial neoplatonismo” (Sol Mora 2017: 381), parece situarse en la estela de Tullia que, como se ha visto, difumina las palabras de Filón, hasta ocultar los márgenes conflictivos o problemáticos que afloran en muchos pasajes de los *Dialoghi d’amore*.

Por su parte, Damasio no se apropia del motivo y ofrece una explicación de los suspiros que sorteja el dilema de la imposible penetración de la carne. Suprime su vinculación con la cópula y los enlaza con la idea de *privación*, fracturando así el *trait d’union* con la tradición anterior:

DAMEO [...] Qué de las lágrimas, de los suspiros, de sus profundos llantos que ves hazer a muchos, no pienses, Dórida, que es la causa principal amor, bien que lo es en alguna manera [...]. Sabe, pues, que de la parte contraria se levanta, contra la esperanza, el temor, de tal manera que nunca pueden estar el uno sin el otro [...]. Así, pues, como sigue siempre el Amor a la esperanza y va tras ella acompañado de la ejecución, va ni más ni menos el odio acompañando al temor como hijo suyo [...]; sucede al odio la *privación*, como va tras el amor la posesión amorosa [...]; así, pues, *la privación trae consigo dolor, lágrimas, suspiros y sentimientos*, ves pues aquí como *esos afectos tristes*, y tales cuales hacemos por los ya defunctos, *nacen, si bien me has entendido, de la privación inmediatamente, no del amor*. Y como la pérdida y falta realmente se sienta, vienen a ser los efectos tales y de tanta fuerza como en muchos se veen por experiencia (DA, ff. 234^r-234^v).

En el dominio semántico de la voz *privación* se trasparenta la huella de León Hebreo, que la define como una falta estructural e irreparable de la *potencia*²⁵, en línea con el léxico aristotélico, donde *privación* (*stérēsis*) se opone a *posesión* (*hēxis*) y trasluce cierta correlación con la doctrina de los fines²⁶. La *privación* no es sino la fallida realización del *acto*, el ‘fracaso’ de la *potencia*. Motivo de sufrimiento concreto. Pérdida total de la esperanza, como se lee en el *Libro de natura de amore*: los suspiros sobrevienen cuando “lo amatore pensando non potere conseguire la cosa amata, piglia fra sé disperatione”, y desaparecen cuando “resurge la speranza”²⁷.

El autor del *Dórida* no transige y se mantiene fiel a un aristotelismo radical. No acepta alteraciones en la teoría de los fines – como las toleran Filón, Molza y Tullia d’ Aragona en su propio diálogo – y en ella arraiga íntegramente su doctrina del amor: la

tensión hacia un fin, y su realización, son inyecciones de felicidad, nunca de tristeza; esta se produce tan solo, como le sugiere Hebreo, “quando [la esperanza] è *priva*, per essere l’acquisto impossibile” y “*si priva* ancora l’amore e il desio del conoscente” (III, 263)²⁸. Dameo lo sufraga con el ejemplo del duelo en que culmina su tirada: todo amor sucumbe ante la *privación*.

De ahí también su urgencia de separar la imagen literaria de Petrarca de su vida real y cuestionar su ejemplo de amante irreprochable, que Dórida idolatra. Dameo afirma la autonomía y la heterogeneidad de la experiencia, y no acepta que la actitud de los amantes en carne y hueso se considere predecible, como Tullia predica en su diálogo: “dicono, e fanno tutte quelle cose, che di loro scrivono tutti i poeti, e massimamente il Petrarca, al quale niuno si può comparare, né si dee, negli affetti amorosi” (Zonta 1912: 216). Sin rebajar a Petrarca a las nieblas terrenales de la concupiscencia, pone al descubierto lo ineluctable de su pasión terrenal. Para conseguirlo, acude a un recurso que explotan muchos tratados de amor: intercala sus versos en su discurso. Es más, se sirve del *Canzoniere* para desmontar el tópico del amante que actúa conforme una esperanza inquebrantable y nunca desiste ante las adversidades más terribles: desdén, ausencia o muerte de la amada. Así que el ataque de Dameo al petrarquismo radical como actitud vital idealizada tiene otro blanco ineludible: poner al descubierto que el personaje de Dórida se adscribe a la estirpe de los que se conducen en la vida según criterios y modelos literarios, como Francesca da Rimini, don Quijote y Madame Bovary²⁹.

6. *Veneno y atriaca*

Un indicio aún más claro de la repercusión que los *Dialoghi d’amore* ejercieron en la redacción del *Dórida* se desprende de sus respectivos comienzos *in medias res*, que escenifican el encuentro fortuito de los interlocutores³⁰. La pregunta de Dórida,

que apunta indirectamente al estado de meditación o ensimismamiento de su amante, recalca el reproche de Sofía a Filón al principio del segundo diálogo y, con más evidencia, del tercero:

- SOFIA Iddio ti salvi, o Filone! *Tu passi così senza parlare?*
FILONE Mi saluta la nimica de la mia salute. Pur Iddio ti salvi, o Sofia. Che vuoi tu da me? (II, p. 59)
- DÓRIDA ¿Dónde [vas], bueno Dameo, tan pensativo y fuera de ti que *no echas de ver quién te llama?*
DAMEO Iba, señora, pensando cuán sin ventura me hizo a mí el cielo, y a ti cuán sin piedad (DA, f. 224^r).

SOFIA *Filone! O Filone! Non odi o non vòì rispondere?*

FILONE Chi mi chiama?

SOFIA Non passar così in fretta: ascolta un poco.

FILONE Tu sei qui, o Sofia? Non te avea visto: inavvertentemente trapassavo.

SOFIA Dove vai con tanta attenzione, che non parli né odi né vedi i circostanti amici?

FILONE Andava per alcune bisogne della parte che men vale.

SOFIA Men vale? Non debbe in te valer poco quel che priva de' tuoi occhi aperti il vedere, e di tue orecchie non chiuse l'odire (III, 163).

Filón explica que el motivo de su descuido es el arrebatado amoroso (*rapto* o *amorosa meditazione*) que le produce la contemplación fantástica de la imagen de Sofía: en semejante estado de

duermevela o enajenación, el amante experimenta la retracción de los sentidos y su separación de la realidad³¹. Por su parte, Dameo insiste en la idea de placer: “el hermosísimo retrato” del objeto amado, al imprimirse en la fantasía, consigue despertar la pasión, “levantando un amor fantástico” y deleitando “muchas veces en aquella manera y con tanta fuerza como las muy verdaderas” (DA, f. 241^v). La fuerza de la fantasía es tal que ‘corrige’ la ingratitud y el desdén de la amada: su “figura ausente” repara el “daño” que le acarrea su presencia, y *restaura* la esperanza “dando vida al contento” (DA, f. 226^v). Con ese “engaño”, logra sanarse de la crueldad de Dórida y anular los efectos desastrosos de una realidad adversa (DA, 226^r-227^r). Esta misma aclaración le sirve para defenderse del reproche de ‘amante fingido’ que Dórida le imputa. Ella, de hecho, considera inverosímil que el hombre se sienta triste en su presencia y alegre en su ausencia:

DÓRIDA A ti sin dubda te parece que es gran indicio de ánimo aficionado, cuando conmigo te estás, y en mi presencia fingirte triste, ponerte muy pensativo, callar a cuanto te digo, como hombre embelesado, siendo que en mi ausencia estás con todos muy alegre, riendo y burlando con todo hombre, sin pasión, muy otro del que casi siempre te sueles fingir conmigo.

DAMEO ¿Qué coliges de ahí?

DÓRIDA Que estás muy libre de amor.

DAMEO Di, veamos, por qué.

DÓRIDA Suelen, cuantos aman, bien quieren en presencia de lo que mucho aman, estar m[u]y contentos y alegres, más que en otra parte alguna, como los que gozan de ver lo que tanto desearon; y en apartándose de allí, andar siempre tristes, pensativos y descontentos y, como vosotros decís, “vivir muriendo” (DA, f. 225^v).

El estado prototípico del amante cuitado al que Dórida apunta, aunque apele a la verdad de la experiencia (*suelen, cuantos aman...*), es una reminiscencia literaria: coincide perfectamente con la condición 'conflictiva' que experimenta Filón al percibir como salvífica la presencia de Sofía y sumamente pernicioso su ausencia. "Velenosa" es para él la imagen interior de su amada, porque "leva totalmente la vita, se qualche remedio esteriore non se gli approssima". Y ese *remedio* es precisamente la "tua persona esistente di fuora", que "mi recupera gli spiriti e sentimenti" (III, 188-189)³². Sofía es ponzoña y es antídoto:

FILONE *La tua bellezza in forma più divina che umana a me si rappresenta; ma per essere sempre accompagnata d'un pongitivo e insaziabile desiderio, si converte di dentro in uno pernizioso e molto furioso veleno, sì che quanto tua bellezza è più eccessiva, tanto produce in me più rabbioso e velenoso disio. La presenza tua m'è triaca solamente perché mi ritiene la vita, ma non per levar la velenosità e la pena, anzi la prolunga e fa più durabile: però che vederti mi proibisce il fine, qual sarebbe termine al mio ardente desiderio e riposo a mia affannata vita (III, 189).*

Como se nota, la explicación de Filón es perfectamente especular a la de Dameo, que sí recupera el paralelismo de *veneno* y *atriaca* pero invierte su polaridad, y asigna a la realidad efectiva y a su representación fantástica valores puntualmente opuestos:

DAMEO [...] Assí que tu presencia no solamente me en-tristece, aflige y atormenta, pero aun habría, como digo, acabado mill vezes la vida, si el retracto tuyo qu'en mi alma tengo *no me sirviessse de atriaca* en el peligro de *tu venenosa vista*, porque ausentándome de ti torno a la contemplación pasada, y tu figura

ausente repara el daño de tu presencia, restaurando la esperanza, dando vida al contento sin que pueda salir nunca d'este engaño, por más veces que, presente, pruebe y sienta, tu ingratitud y crueldad (DA, f. 226^v).

La subversión de los efectos de *intoxicación* y *medicamento* bien podría indicar que Damasio quiso apartarse tanto de la iconografía del amante atribulado de la tradición petrarquista como de la línea médica antierótica que se ocuparon de resaltar las consecuencias nefastas de la pasión amorosa³³. Para hacer esto, prefirió centrarse en la condición psicológica y en las vivencias de un amante en carne y hueso, símbolo de todos los que sufren el desdén de sus amadas y actúan lejos de los 'tristes tópicos' literarios.

7. Amor "puro humano": el compuesto de cuerpo y alma

Llegados hasta aquí, conviene decir al menos dos palabras acerca del tema que vertebra la argumentación de Dameo: la defensa de la amalgama de alma y cuerpo. Este motivo de rai-gambre aristotélica³⁴ encuentra en el *Dórida* su expresión alegórica en la figura del centauro, símbolo del equilibrio entre instintos y razón: la nueva y "extraña pintura dese admirable y poderoso Dios" (DA, f. 249^v) ha suplantado la antigua imagen del niño alado y ciego. Comúnmente pintados como armados de dardos (cfr. Dante, *Inf.* XII, 56-57), los centauros alegorizan cabalmente la unión ingénita de lo inferior y superior, como circunstancia Grazia en el *Diálogo* de Speroni:

GRAZIA Ora, che è altro la vita dell'uomo che una *mistura di ragione e sentimento*? Adunque noi siamo centauri, centauro è l'anima nostra. Il centauro è l'amore che ne signoreggia; il quale, misto non solamente d'uomo e di bruto ma d'infiniti contrari che sono uniti

in lui solo mischiando insieme dui innamorati e ermafroditi facendoli, dà all'uno e all'altro la sua dovuta felicità (Speroni 1542, ed. 1996: 539-540)

Retengamos el término *mistura* y las metonimias del "compuesto" de alma y cuerpo, a saber, *ragione* y *sentimento*. En los tratados de amor hasta aquí considerados "composto" es término filosófico que puede referirse a varios tipos de unión – la de amante y amado, por ejemplo³⁵ – pero lo normal es que indique la fusión inextricable de alma y cuerpo³⁶. Dameo no solo predica su inseparabilidad, sino que instituye su perfección: el *compuesto* es el resultado de una fusión congénita, una "mistione" terrenal y divina³⁷, y es por eso que el "amor humano puro del hombre" no se contenta con la posesión del alma, ni con "la vista" o con "la habla", sino que ambiciona hasta las menos pudorosas de la *quinque lineae amoris*³⁸. La involucración del *tactum* extiende a la totalidad de los sentidos la manifestación del deseo: la razón se hace garantía de su moderación, diferenciando el *amor perfetto* o *humano* del *amor ferino* o *bestial*³⁹. El *amor perfetto* es "continuo desiderio di godere con unione la persona amata": no por incontinencia, sino porque perdura más allá de la saciedad y también en la cópula se sustancia su continua renovación⁴⁰.

Los *sentimenta spiritali* que Tullia sitúa en un lugar de honor en la celebración del misterio amoroso, para Dameo no determinan la felicidad del amante, sino su condena⁴¹. Con el beneplácito de Niccolò Grazia, los sentidos son *terceros* (conductores de amor), y negarlo significaría subestimar al hombre o infravalorar la naturaleza de sus obras, que si "no fueren tales [i.e. humanas] no se dirá hombre sino ángel" (*DA*, f. 249^r)⁴². Además, las numerosas referencias a la metáfora alimentaria traslucen la idea del amor como *sustento* y *consumición* y apuntan a su dimensión carnal, como se vislumbra en varios pasajes de los diálogos de Hebreo y Speroni⁴³. Por otro lado, la alegoría de la

sombra, que en los tratados de amor suele aludir a la bajeza de los sentidos⁴⁴, no mantiene en el *Dórida* esta equivalencia: *sombra* es el alma sin cuerpo, la vana fantasía, la potencia sin acto y, finalmente, la contemplación pura que traiciona a la naturaleza humana. En ella se percibe toda la irrealidad del amor quimérico.

8. *A modo de balance*

La compleja relación intertextual que Frías entabla con los *Dialoghi* de León Hebreo y con otros tratados de amor en forma de diálogo del siglo XVI está por estudiar. Estas páginas constituyen tan solo un primer acercamiento a un contexto de referencias mucho más denso del que se ha venido esbozando aquí. Los *dubbi amorosi* de esta tradición discursiva, sus temas y cuestiones convencionales, con su abigarrado arsenal de ejemplos, se repiten o varían ligeramente de un texto a otro, dependiendo de la perspectiva filosófica que en ellos se adopte. Confluyen en el *Dórida* a veces radicalmente modificados o se diluyen en una vasta cantera de citas, directas o encubiertas, parcial o totalmente transformadas. Se trata, además, de una reelaboración que revela la independencia intelectual de su autor: como él mismo declara, no quiso poner nunca el pie en los “caminos hollados” y abogó siempre por una imitación transformativa, poco o nada ‘respetuosa’ de los modelos elegidos⁴⁵. Se filtran en esta actitud su anticiceronismo y su exploración atenta de una realidad para la cual la lente de la literatura es insuficiente.

No se equivoca Juan de Encinas al afirmar que el autor del *Dórida* es hijo legítimo de León Hebreo. Sin duda, las reminiscencias de los *Dialoghi d’amore* son más distinguibles que otras. La proximidad ideológica del *Dórida* a este texto canónico de la tradición amorosa se revela sobre todo en la búsqueda de una visión complementaria del amor y en la proclamación de la diferencia radical entre el ‘deseo que origina el amor’ y el ‘amor

que engendra el deseo', lo cual implica la falta de identidad entre esas dos potencias. Pero se anida incluso o bien en el nombre del protagonista masculino, que parece calcado del de Hebreo, o bien en la caracterización de Dórida, la cual, con sus rebatimientos sofisticos y terco desdén, recuerda a la reluctante Sofía: no es infrecuente que sus respectivos amantes-*magistri* resalten el ingenio sutil de sus interlocutoras con expresiones parecidas.

Frías remoja la voz de Filón depurándola de los aspectos o cadencias más platonizantes, y filtrando en ella su lealtad a la filosofía peripatética. En el marco de un sistema casi íntegramente aristotélico, cuestiona el platonismo radical al que posiblemente viera reducida la complejidad de los *Dialoghi d'amore* a lo largo de su siglo. Expone su rechazo al 'síndrome de platonismo agudo' que afectaba a los comportamientos sociales del amor, especialmente observable en las mujeres. Finalmente consideró que *esperanza, posesión y razón* conforman un amor 'deleitabile y honesto', es decir, auténticamente humano.

En definitiva, enmarcar el *Dórida* en una línea "erótica de filiación petrarquista como el espacio textual de las quejas y reproches que el amante realiza por no ser correspondido" (Malpartida Tirado 2005: 84) podría suponer una limitación. Damasio hace suyo un esquema convencional – ese *espacio* de escaramuzas y peleas que reflejan el reproche de un amante frustrado – para contrastar la idea triunfalista de un amor imperecedero, puro y fantasmagórico. También pretendió corregir la idea de que el amor perfecto no pueda existir entre marido y mujer, y defender que el matrimonio es una elección de amor, libre y voluntaria, que no revoca la elevación espiritual del amante ni lo priva de su derecho al amor terrenal⁴⁶. Por último, parece aceptar la "sublime rassegnazione del sempre desiderare, volere, soffrire" (Croce 1942: 236), sin renunciar a solucionar de una vez la contradicción moral que los devotos del amor platónico no habían dejado de plantear al reducirlo

a un hedonismo sin sensualidad: la unión de amor *honesto* y *deleitabile* en el seno del matrimonio conseguía desmitificar las posturas adversas al *tactum*, sin traicionar la admiración del autor por Aristóteles.

NOTAS

¹ La aprobación de Juan Vázquez, por mandado del rey, remonta al 14 de septiembre de 1591 (Encinas 1593: 4^v), año en el cual posiblemente Frías ya hubiera pasado a mejor vida. Los dos manuscritos se custodian en la BNE: 1172, ff. 224-275 y 18258 (para una descripción de este último y un parcial cotejo con el impreso de 1593, cfr. Ramos 1995 y Malpartida Tirado, Martos Pérez 2009).

² Desde sus primeras páginas, el diálogo de Tullia muestra un *domandatore*, Benedetto Varchi, y una interlocutora que responde.

³ Se trata del temor de que Tasso “non accorto dello error suo, vendicandosi dello inganno, cessi d’amarmi, e dio vorrei anzi esser sua sempre mai” (Speroni 1542, ed. 1996: 512).

⁴ En su propio diálogo, Tullia construye para sí un papel totalmente distinto del que le asigna Sperone (cfr. Smarr 1998).

⁵ “Il delectabile non è amato già di poi; perché tutte le cose che diletano i nostri sentimenti materiali, di sua natura, quando son possedute, più presto sono aborrite che amate [...] perché di poi che interamente si sono possedute, manca il desiderio; manca ancor il più delle volte l’amore di quelle” (Ebreo 1535: I, 4); “l’onesto è dissimile al delectabile, perché, dipoi che ’l dilettable s’è avuto perfettamente, non s’ama, ma più presto suol venire in odio e fastidio” (Ebreo 1535: I, 23). De aquí adelante, los *Dialoghi d’amore* de León Hebreo se citarán a partir de la sola indicación del número del diálogo y página.

⁶ Ante todo, “l’eccellenza de l’onesto sopra la delectabile e utile” admite una vinculación entre las tres clases de amor, puesto que la verdadera honestidad precede “a l’utilità de l’utile e a la dilettazone del dilettable [...] per essere l’onesto il fine per il quale gli altri due sono ordenati” (I, 22). Secundariamente, la virtud en lo delectabile consiste “nel mezzo de l’amare e desiderare”, es decir, en huir todo desenfreno (I, 23).

⁷ “Si che in effetto, ben speculato, il desiderio e l’amore è una medesima cosa [...]; e però in fin di quel nostro parlamento abbiamo diffinito l’amore essere *desiderio d’unione con la cosa amata*, e abbiamo dichiarato a che modo

ogni desiderio è amore e ogni amore è desiderio" (III, 197; énfasis mío). Cfr. *Banquete* 202e y ss. La definición de Tullia recuerda de cerca una consideración de Varchi (1561, ed. 1859: 492a): "niuno ama se non per amare, ciò è godere e possedere la cosa amata" (*Della pittura d'amore*). Pero el énfasis en lo *hermoso* la aleja de León Hebreo, que hace hincapié en la virtud: "Di modo che l'amore veramente si può diffinire che sia desiderio di godere con unione la cosa conosciuta per buona" (I, 44).

⁸ "Non è così facile diffinire l'amore e il desiderio con diffinizione accomodata a tutte sue spezie, come ti pare; ché la natura d'essi diversamente si truova in ciascuno di loro; né si legge gli antichi filosofi averli dato così amplia diffinizione. Niente di manco, per quello che secondo la presente narrazione mi consuona, è diffinire che cosa sia affetto volontario de *l'essere* o *di avere* la cosa stimata buona che manca, e di diffinire l'amore, che è affetto volontario di *fruire con unione* la cosa stimata buona" (I, 14, énfasis mío).

⁹ Sobre la correlación entre placer y conjunción perfecta o conveniente, véase *Et. nic.* VII, 12, 1152b y 1153a, donde se define el placer como "el fin de todas las actividades que conducen a la perfección de nuestra naturaleza" – que se prestaron desde la Edad Media a ser referidas sobre todo a los placeres carnales.

¹⁰ Se trata de la segunda definición de *potencia* que Aristóteles autoriza (*Met.* V, 12), ya que las otras se alejan de la línea argumental de León Hebreo: "el principio del movimiento o del cambio que se da en otro" y "las cualidades poseídas por las cosas en cuya virtud son totalmente impasibles o inmutables" (*ibid.*); las denominaciones griegas de *acto* son *enérgeia* ('actividad' que se asocia al movimiento), y *entelécheia* ('actualización o realización plena').

¹¹ Cfr. *Met.* 1050a 9-11: "el acto es fin, y la potencia se considera tal en función de él", ya que "los animales no ven para tener vista, sino que tienen vista para ver".

¹² Realizando así su perfección, esto es, la copulación del entendimiento *posible* con el entendimiento *agente* o *attuale*: "Segue che la sua ultima perfezione e sua felicità debbe consistere ne l'essere interamente ridotto di potenza in atto di tutte le cose che hanno essere [...]. E questa è l'ultima beatitudine e felice fine de l'intelletto umano. Nel qual fine dicono che 'l nostro intelletto è privato in tutto di potenza ed è fatto attuale; e in tutte le cose s'unisce e converte nel suo intelletto agente illuminante per la remozione de la potenza, qual causa la sua diversità" (I, 36).

¹³ Sobre la metáfora de la luz, compárese también Varchi (1561, 63^v): "E perché la speranza è quasi come l'humore dell'olio à i lucignoli delle lucerne, come mancando l'olio si spegne il lume, così mancando la speranza, si spegne l'amore".

¹⁴ “Che cosa credete voi ch’egli cerchi lo amante? Che prezza egli ne’ suoi sospiri? *Che fine attende il suo desiderio? Ove pon’egli la sua speranza, il cuor suo che nell’essere amato da chi egli ama e adora?*” (Speroni 1542, ed. 1996: 541).

¹⁵ “E però vedrai che uno uomo non desìa andare con li piedi in cielo o volare con le ali o essere una stella [...], perché l’impossibilità loro è manifesta: onde mancando la speranza di conseguirle, manca il desiderio” (III: 263). Esa misma idea se asoma débilmente en el diálogo de Tullia, que nunca la introduce como un contraargumento: “niuno ragionevolmente può disiderare quelle cose, che non possono essere e che egli non può conseguire” (Zonta 1912: 228). La alusión a la esperanza en las lecciones académicas de Varchi, al contrario, se alinea con las instancias de Filón, Grazia y Dameo: nadie “può innamorarsi senza speranza” ni “può desiderare alcuna cosa senza sperare di poterla ottenere” (1859: 544).

¹⁶ Speroni (1542, ed. 1996: 523), que se apoya en *Canzoniere* 227, 4 (“che ‘l desir vive, e la speranza è morta”).

¹⁷ Nótese que *attenzione* es arcaísmo por *attesa* (*espera*) y no admite la traducción de *atención*, como se lee en Carlos Mazo del Castillo (ed. 1986: 105). Esa *attenzione*, para Dameo, es precisamente la *esperanza*.

¹⁸ Los amantes, “ai quali dispiace la satietà, et prestamente tornano di nuovo al desio et amori”, se llaman *lussuriosi* y *vitiosi*, puesto que su amor nace del exceso (I, 10).

¹⁹ Tullia admite que “si deve lodare tale amore naturale purché non sia sfrenato” y concluye que los hombres pueden elevarse a amantes nobles o rebajarse a plebeyos, igual que las plantas, que de selváticas se hacen domésticas y al revés. Pero no precisa de qué forma “questo amore volgare e lascivo può tal volta in alcuni esser cagione dell’amore onesto e virtuoso” (Zonta 1912: 226 y 236).

²⁰ Recuértese que Tullia fundamenta en la razón tan solo el amor honesto, que “ha per suo fine principale il trasformarsi nella cosa amata con desiderio che ella si trasformi in lui”, lo cual “non si può fare se non spiritualmente” (Zonta 1912: 222).

²¹ “E se bene l’appetito de l’amante con l’unione copulativa si sazia, e di continente cessa quel desiderio o veramente appetito, non per questo si priva il cordiale amore, anzi si collega più la possibile unione. La quale ha attuale conversione d’uno amante ne l’altro [...]. E resta in continuo desiderio di godere con unione la persona amata; che è la vera diffinizione d’amore” (I, 48-49).

²² “Bene è vero che, desiderando lo amante [noble], oltre questa unione spiritual, ancora la union corporale per farsi più che può un medesimo con la cosa amata, e non si potendo fare, *per lo non esser possibile che i corpi penetrin*

l'uno l'altro, egli non si può mai conseguir questo suo desiderio, e così non arriva mai al suo fine, e perciò non può amare con termine, come io conchiusi sopra" (Zonta 1912: 223; énfasis mío).

²³ "Non solo avete letto Filone, ma intesolo e tenutolo a mente": Filón, es decir, León Hebreo, que no Filón de Alejandría, como sostiene Antes (2011: 223).

²⁴ "E questo amore quando ottiene quello che desidera, l'amore non cessa, se ben cessa l'appetito e desiderio; perché, levato l'effetto, non per quello si leva la causa. Massime che, come t'ho detto, non cessa mai il perfetto desiderio, che è di godere l'unione con la persona amata, perché questo è congiunto sempre con l'amore ed è di sua propria essenza; ma cessa immediate un particolare desiderio e appetito degli atti amorosi del corpo, per causa del limite terminato che la natura ha posto in quelli tali atti; e se bene non sono continui, niente di manco più presto son vincoli di tale amore che occasione di dissolverlo" (I, 50).

²⁵ La *privazione* es "vero difetto, non già noscitivo, incitativo e produttivo d'amore", ya que "quel primo mancamento, che non è spogliato di potenza, si chiama carenza; questo altro, a chi ancora manca con l'atto la potenza, si chiama assoluta privazione" (III, 257).

²⁶ "Se dice que hay privación, en un sentido, cuando se carece de alguno de los atributos que se poseen por naturaleza [...]. En otro sentido, si carece de algo que naturalmente le corresponde, a él o a su género poseer [...]. Además, si carece de algo que le corresponde poseer, en el momento en que naturalmente le corresponde poseerlo [...]. Además se llama privación la sustracción violenta de cualquier cosa [...]" (*Met.* V, 1022b 1-32).

²⁷ Equicola 1525, ed. 1989: 95.

²⁸ La potencia es una mezcla de ser y privación ("la potencia è composta fra l'essere e la privazione", III, 204) y es una forma intermedia del ser y la privación (III, 214); "Il mancamento d'ogni perfezione può essere in atto solamente, essendo pur la potenza di quella, la quale propriamente si chiama mancamento; o veramente che manchi atto e potenza insieme, e chiamano questa privazione assoluta" (III, 256).

²⁹ Adelanto aquí las conclusiones de un artículo en preparación, sin adentrarme en los antecedentes (y los hay) de una imagen 'terrenal' de Petrarca, presente también en la tratadística amorosa de la época.

³⁰ Este motivo 'impulsor' de la plática es un resorte característico del género dialogal, y ya Asensio (1975: 222 y 227) había anotado la relación con Hebreo. La recuerda Malpartida Tirado (2005: 93).

³¹ III, 167-168 y 362-363. Filón ya ha ilustrado que la intensa contemplación ocasiona, como en los místicos, la escisión de cuerpo y alma: al desligarse de la materia y unirse con el entendimiento divino, esta puede terminar

con la muerte (III, 35).

³² Speroni recupera el motivo en su *Dialogo*: “Certo, l’esser presente alla cosa amata e dalla persona di lei compitamente godere, è buona parte della felicità dell’amante” (1542, ed. 1996: 556).

³³ Recuérdese Varchi en su primera lección sobre el amor: “onde è che gli amanti quasi tutti, come ne dimostra Perottino, tutti mesti, tutti miseri, tutti afflitti, sempre si dolgono, sempre si lamentano, sempre si rammaricano senza aver mai, non che lunga pace, brevissima tregua né colle lagrime né coi sospiri” (1859: 498a).

³⁴ Quizá baste recordar un *locus* entre varios, por ejemplo, *Tópicos* 137b10, donde se discute la noción de propiedad de las especies (cito por la traducción latina de Boecio): “Ut quoniam, inest eidem animali ex anima et corpore compositum esse, et in eo quod animali eidem inest hoc, erit animalis proprium ex anima et corpore compositum ese”.

³⁵ Como en el *Dialogo della infinità d’amore*: “Var. Ben so che sapete che lo amato è in questo *composto* il più nobile, e perciò dee l’amante, come men nobile, mettersi a tutti i rischi il beneficio dello amato” (Zonta 1912: 239).

³⁶ Véanse Betussi, *Il Rauerta*: “chiamasi ‘umano’ per essere l’huomo composto di materia e ragione” (Zonta 1912: 19), y también Varchi, *Dell’amore*, donde se afirma que en el *amor racional* “si può considerare alcuna volta l’anima sola senza il corpo, ed alcuna volta il corpo senza l’anima; e ultimamente tutto il *composto*, ciò è l’anima e il corpo insieme” (1859: 499a). La marca dominante del amor “civil e humano” consiste precisamente en amar “l’anima e il corpo insieme, ciò è il *composto* [...], con quella modestia però e con quella civiltà che ad uomo e moderato e civile è richiesto” (Varchi 1859: 499b). “Chi non sa che tutto il *composto*, cioè l’anima, e il corpo insieme è più nobile, e più perfetto, che l’anima sola?”, le pregunta Tullia a Varchi, rechazando así la lección de Ficino, que Varchi rehabilita de inmediato: “più perfetta e più nobile è l’anima sola” (Zonta 1912: 197).

³⁷ La idea se desprende de León Hebreo: “e nel sesto e ultimo dì de la creazione fu formato l’uomo, come più perfetto di tutti gl’inferiori, allora che ’l Sole e il cielo già avevano disposti talmente gli elementi e temperata la loro *mistione*, che si poté fare di quella [un] animale, nel quale si *mescolasse il spirituale col corporale e il divino col terrestre e l’eterno col corrutibile in una mirabil composizione*” (II, 122). Recuérdese también la doble naturaleza del alma humana que se describe en el tercer libro: en ella se encuentra un “gemino amore”, inclinado hacia lo intelectual y corpóreo (III, 186-187). En su equilibrio perfecto reside la perfección del amor: cuando “l’anima opera con tutti e due gli amori, intellettuale, et corporeo, overo con temperamento et equalità” (III, 187).

³⁸ DA, f. 258^v: “en este amor humano puro del hombre aun hay más que

esperar que amar y ser amado. Mira cómo no solo se contenta con la posesión de la voluntad, no con la del alma sola, sino que también funda su esperanza en el cuerpo, deseando dél ya la vista, ya la habla, y a veces la que más es y menos debe desearse para no parar en vicio. Pero, como ya te he dicho, la victoria y vencimiento de un tal deseo es el que hace nuestro amor virtuoso y excelente. Pensar, pues, alguno gozar deste amor divino sin primero pasar por esta peligrosa contienda es querer lo imposible, haciéndose de hombre ángel".

³⁹ Se trata de una diferencia que recalca en buena medida la que Filón curiosamente adscribe a la filosofía platónica: "Egli [Platón] divide li generi d'amore in tre, come Aristotile, ma in altro modo, che è: amore bestiale, amore umano e amore divino. Chiama bestiale l'amore eccessivo de le cose corporee, non temperato da l'onesto né misurato da la retta ragione [...]. E chiama "amore umano" quello che è circa le virtù morali, temperative di tutti gli atti sensuali e fantastichi d'esso uomo e moderanti la loro delectazione; il qual amore, per avere la materia corporea e la forma intellettuale e onesta, li chiama "amore umano", per essere composto l'uomo di corpo e intelletto" (III, 346).

⁴⁰ "E se bene l'appetito de l'amante con l'unione copulativa si sazia, e di continente cessa quel desiderio o veramente appetito, non per questo si priva il cordiale amore, anzi si collega più la possibile unione. La quale ha attuale conversione d'uno amante ne l'altro [...]. E resta in continuo desiderio di godere con unione la persona amata; che è la vera diffinizione d'amore" (I, 48-49).

⁴¹ Para la Tullia del *Dialogo della infinità d'amore* "il vedere, e udire, e più assai, come più spiritale, la fantasia", son propios del amor honesto (Zonta 1912: 223); Niccolò Grazia, en cambio, asevera que ningún enamorado "vendendo e udendo, senz'altro possa esser felice" (Speroni 1542, ed. 1996: 520).

⁴² Así se expresa también Niccolò Grazia: "perché io non vorrei però che voi vi pensaste che la ragione (per esser cosa divina), sprezzati in tutto i dilette del mondo, solamente di quelli del cielo vi ragionasse. Questa sarebbe operazione *non d'uomo ma d'angelo*, il quale è puro intelletto senza corpo, e pura luce da niun velo adombrata" (Speroni 1542, ed. 1996: 557).

⁴³ A uno de estos acude Dameo para sufragar la validez del *composto*: "que como elegantísimamente dize el doctísimo Sperón, querer gozar de sola el alma, sin hacer caso del cuerpo, es comer la vianda sin mascar, que no la puedes pasar; y si algo comes d'esta manera, no te aprouecha a la nutrición ni puede el estómago bien gstarlo" (DA, f. 249^v).

⁴⁴ Para Varchi (*Della pittura d'amore*) la belleza y apostura del cuerpo, siendo caducas, "sono più tosto ombre che bellezze" (1859: 491b). En las palabras de Molza son frecuentes los lexemas *polvo* y *sombra* ("la cui mole

materiale illustrata di fuori dentro è ombra e orrore”) referidas al mundo inferior de los sentidos (Sperone 1542, ed. 1996: 529). En *Il Raverta* (1545) las *ombre* tienen un mismo valor: “il corpo è la sua prigione [del alma] et il suo sepolcro, onde chi ama quello ama una ombra” y “quei perfettamente non hanno amato, anzi lascivamente e senza freno, mossi da eccessiva libidine e da desiderio di vanamente possedere non la vera bellezza, ma l’ombra sua, percioché ombra si chiama il corpo” (Zonta 1912: 33 y 143).

⁴⁵ Lo afirma en su *Diálogo de la discreción* (BNE, ms. 1172, f. 31^r).

⁴⁶ Recuérdense las palabras de Grazia en el *Dialogo d’amore* de Speroni (1996: 519), depositarias de la contraposición entre el amor y el matrimonio: “conciosia cosa che ad altro fine a da miglior legge ci sia imposto l’amare, che non ordinaroro le nostre nozze”.

BIBLIOGRAFÍA

- Antes, Monika (2011), *Tullia d’Aragona, cortigiana e filosofa: con il testo originale Della infintà di amore*, Firenze, Polistampa.
- Aristoteles Latinus, *Topica*, Translatio Boethii, Fragmentum Recensionis Alterius, et Translatio Anonyma, edidit Laurentius Minio-Paluello, adiuuante Bernardo G. Dod, E. J. Brill, Leiden, 1969 (V 1-3).
- Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, introducción por Emilio Lledó Íñigo, traducción y notas por Julio Palli Bonet, Madrid, Gredos, 1985.
- Aristóteles, *Metafísica*, introducción, trad. de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1994.
- Aristóteles, *Retórica*, introducción, trad. y notas por Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 2014.
- Asensio, Eugenio (1975), “Damasio de Frías y su *Dórida*, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24.1: 219-234.
- Croce, Benedetto (1942), “Scrittori del pieno e del tardo Rinascimento”, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 40: 233-249.
- Encinas, Juan de (1593), véase Frías, Damasio de.

- Equicola, Mario (1525), *De natura amore*, ed. E. Musacchio e G. De Ciuco, Bologna, Cappelli, 1989.
- Frías, Damasio de, *Diálogos de diferentes materias*, ms. 1172 de la BNE (s. XVI).
- [Frías, Damasio de] (1593), *Diálogo de amor. Intitulado Dorida. En que se trata, de las causas por donde puede justamente un amante (sin ser notado de inconstante) retirarse de su amor. Nuevamente sacado a luz, corregido y enmendado por Juan de Enzinas, vezino de Burgos*. En la impremeria de Philippe de Junta y Juan Baptista Varesio.
- Giovannozzi, Delfina (2019), "Leone Ebreo in Tullia d'Aragona's Dialogo. Between Varchi's legacy and philosophical autonomy", *British Journal for the History of Philosophy*, 27 / 4: 702-717.
- Leone Ebreo (1535), *Dialoghi d'amore*, per Antonio Blado d'Assola, a cura di M. Lenzi, Roma (cito dalla trascrizione a cura dell'Unità di Ricerca ILIESI CNR "Il problema anima-corpo alla luce dell'etica tra Rinascimento e Settecento", 2010-2011: http://prin.iliesi.cnr.it/testi/Ebreo_Dialoghi_1535.pdf).
- León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. de Carlos Mazo del Castillo, ed. de José Maria Reyes, Barcelona: PPU, 1986.
- Malpartida Tirado, Rafael (2005), "La caza de amor es de sofistería: el pulso dialéctico en la *Dórida* de Damasio de Frías", *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, Universidad de Málaga: 83-103.
- Malpartida Tirado, Rafael; Martos Pérez, María D. (2009), "Damasio de Frías y Balboa", en P. Jauralde Pou, D. Gavela y P. C. Rojo Alique, dirs., *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVI)*, Madrid, Castalia: 407-414.
- Ramos, Rafael (1995), "Un nuevo manuscrito de Dórida", *Glosa*, VI: 261-274
- Savoye de Ferreras, Jacqueline (1985), "Sobre los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, aspectos literarios y culturales", *Criticón*, 31: 165-179.
- Simonatti, Selena (2013), "El amor en los tiempos de la Contrarreforma. El *Diálogo de amor* de Damasio de Frías y la disciplina del deseo", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XVI: 235-254.

- Smarr, Janet, L. (1998), "A Dialogue of Dialogues: Tullia d'Aragona and Sperone Speroni", *Modern Language Notes*, 113: 204-212.
- Sol Mora, Pablo (2017), "El soneto *¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando...?* de Francisco de Aldana a la luz de los *trattati d'amore*", *Revista de Filología española*, XCVII, 2: 367-387.
- Soria Olmedo, Andrés (1984), *Los Dialoghi d'amore de León Hebreo: aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada Secretariado de Publicaciones.
- Speroni, Sperone (1542), *Dialogo d'amore*, in M. Pozzi, *Trattatisti del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano/Napoli, 1996, vol 2: 511-563.
- Tullia d'Aragona (1547), *Dialogo dell'infinità d'amore*. Véase Zonta, Giuseppe.
- Varchi, Benedetto (1859), *Lezioni*, in Id., *Opere di Benedetto Varchi*, Trieste, vol. 2: 283-735.
- (1561), *La seconda parte delle lezioni di M. Benedetto Varchi nella quale si contengono cinque lezioni d'amore*, lette da lui pubblicamente nell'Accademia di Fiorenza e di Padova, Firenze, I Giunti.
- Zonta, Giuseppe (1912), *Trattati d'amore del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza.

BIENVENIDO MORROS MESTRES

*Las décimas iniciales de El caballero de Olmedo:
de Temistio a León Hebreo*

Es bien sabido que Lope de Vega utilizó para sus diferentes obras, desde la lírica a la comedia, pasando por la novela, los tratados de amor más conocidos del Renacimiento, pero no se ha llegado a hacer un estudio sistemático de esas influencias. En muchas de esas obras, el dramaturgo madrileño menciona al autor del que se está sirviendo para reforzar sus ideas de teoría amorosa. Los dos autores que en más ocasiones cita de manera explícita son Marsilio Ficino y León Hebreo, y son también ellos dos, como veremos en este trabajo, los autores que más aprovecha cuando no necesita buscar el respaldo explícito de ningún experto sobre la materia. Hasta donde alcanzo, el nombre de León Hebreo junto a su obra lo aduce al menos en cinco obras diferentes, desde *El peregrino en su patria* a *La Dorotea*, y el de Marsilio Ficino junto a su famoso comentario especialmente en esta última obra porque lo hace en cuatro ocasiones. Las menciones que acabamos de señalar, con la inestimable ayuda de CORDE, confirman el conocimiento que Lope tenía de las obras

de estos dos autores¹. Por eso es fácil concluir que pudo emplearlos también otras muchas veces, como lo demuestra, sin ir más lejos, McGrady (Vega Carpio 1993: 27-28) en su edición de *Fuenteovejuna*, especialmente a propósito del amor natural y del amor a sí mismo². Los *Dialoghi* de León Hebreo habían sido ya usados muy extensamente en los debates incluidos en nuestras novelas pastoriles más conocidas, *La Diana* de Jorge de Montemayor y *La Galatea* de Miguel de Cervantes³.

En las páginas que siguen me propongo analizar las tres décimas que nuestro dramaturgo pone en boca de su protagonista al inicio de *El caballero de Olmedo*, décimas que identifican el amor recíproco o correspondido como el más perfecto de los amores. Para la justificación de semejante idea Lope ha tenido en cuenta el apólogo de Eros y Anteros inventado por Temistio en una de sus *orationes* y varios pasajes de los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo sobre el amor perfecto o recíproco como garantía de la conversación del universo. Los *Dialoghi* ya los había usado años antes en *Fuenteovejuna* para poner en boca de sus labradores las mismas ideas sobre este tipo de amor.

El amor recíproco como amor perfecto en León Hebreo

Don Alonso, el protagonista de la obra, elige esas décimas para resumir el resultado de su primer encuentro el día anterior con doña Inés en la feria de Mayo de Medina del Campo. En su monólogo empieza apelando al mismo Eros para dejarle claro que no puede recibir el nombre que lleva si no es correspondido porque de la misma manera tampoco existe la materia si no es actualizada por la forma gracias al favor o amor mutuo. En esta parte de su intervención nuestro personaje se mueve en el ámbito general de la substancia o ser de las cosas tanto celestes como terrestres al invocar el hilemorfismo aristotélico:

Amor, no te llame amor,
El que no te corresponde,
Pues que no hay materia adonde
Imprima la forma el favor (I, 1-4)⁴.

En una segunda parte de su monólogo don Alonso baja un eslabón en la escala ontológica para situarse en un nivel clara y exclusivamente cosmológico al distinguir, por un lado, entre la armonía de los cuerpos celestes que ha evitado la destrucción del universo y, por otro, la participación del mundo superior en el inferior para la creación o generación del ser humano:

Naturaleza, en rigor,
Conservó tantas edades
Correspondiendo amistades;
Que no hay animal perfecto
Si no asiste a su concepto
La unión de dos voluntades (I, 5-10).

En el desarrollo de tales ideas don Alonso introduce finalmente su caso particular como “animal perfecto” que acaba de enamorarse y que desea una continuidad en toda esa cadena de amor mutuo que acaba de exponer⁵. Llegado el planteamiento a su situación personal baraja la posibilidad y esperanza de que en el intercambio de miradas con Inés la muchacha haya sufrido los mismos efectos que ha sufrido él. De ser así como imagina el amor producido será perfecto porque habrá nacido de los dos:

No me miraron altivos,
Antes, con dulce mudanza,
Me dieron tal confianza,
Que, con poca diferencia,
Pensando correspondencia,
Engendra amor esperanza.
Ojos, si ha quedado en vos

De la vista el mismo efeto,
 Amor vivirá perfeto,
 Pues fue engendrado de dos (I, 15-24).

Al final de su intervención, vuelve a dirigirse a Amor para reprocharle la posibilidad de que haya usado dos flechas diferentes, en vez de una sola, para con él y doña Inés (de oro y plomo, respectivamente)⁶. De haber sido así, considera que el amor será imperfecto al haber nacido de uno solo:

Pero si tú, ciego dios,
 Diversas flechas tomaste,
 No te alabes que alcanzaste
 La vitoria, que perdiste,
 Si de mí solo naciste,
 Pues imperfeto quedaste (I, 25-30).

Para esta salvedad que Lope atribuye a su protagonista en el final de su monólogo sin duda se ha inspirado (y bastante a la letra) en el pasaje, ya de las últimas páginas de sus *Dialoghi*, en que León Hebreo trata el tema del amor perfecto y recíproco. Es el pasaje en que Filón reprocha a su interlocutora Sofía que no haya cumplido con la obligación del amor recíproco que se da en todo el universo y en cada una de sus partes. Filón lamenta no haber alcanzado el fin de su amor, que es el deleite, por la falta de correspondencia de Sofía, la única en la que no ha nacido el amor:

Il fine d'ogni amore è il diletto, et il mio è veracissimo amore et il fine suo è fruirti con unitiva diletatione, al qual fine l'amante et l'amor è intento. Niente di manco non ogn'uno che attende ad un fine l'acquista: tanto più quanto l'effetto dell'acquisto di quel fin bisogna che venga di mano d'altri, come è la diletatione dell'amante, che è fine nel quale tende il suo amore; ma no verrà mai se'l reciproco amore de la sua amata nol conduce in quello. Sì che quello che fa mancare

del fine all'amore mio in te, è quello che'l reciproco amore tuo manca del debito suo, però che se in tutto l'universo et ogn'una delle sue parti l'amore nacque, in te sola me pare che non nacque mai (León Hebreo 1558: f. 243v).

En la traducción al castellano más conocida el Inca Garcilaso sigue respetuosamente el texto original, como podemos comprobar a continuación:

El fin de todo amor es el deleite, y el mío es verísimo amor, y su fin es gozarte con unitiva delectación, el cual fin procuran el amante y el amor.

Empero no todo el fin que procuran le alcanzan, y tanto menos cuanto el efecto de ganar aquel fin es necesario que venga de mano agena, como es el deleite del amante, que es el fin al cual camina su amor, pero no llegará jamás a él si el recíproco amor de su amada no le lleva hasta él. Así que lo que le hace faltar de su fin al amor que yo te tengo, es lo que tu recíproco amor falta de su obligación, porque si en todo el universo y en cada una de sus partes nació el amor, en ti sola me parece que no nació jamás (León Hebreo 1590: ff. 309v-310r).

En sus intervenciones don Alonso y Filón expresan o verbalizan el mismo reproche en el contexto del amor recíproco presente en todo el universo y en cada una de sus partes. Don Alonso dirige el reproche a Cupido porque pone el acento en sí mismo, la persona en la que ha nacido el amor, mientras que Filón lo pone en Sofía, la persona en la que no ha nacido el amor, y si don Alonso no pone el acento en doña Inés es porque la supone tan enamorada como él.

En las tres décimas anteriores Lope ha recurrido también, aunque menos literalmente, a otros pasajes de los diálogos de León Hebreo. La gradación que establece desde la formación del ser y/o el mundo hasta su conservación a través de sus

distintas edades está inspirada por pasajes del médico portugués. En el segundo de sus diálogos con Sofía Filón había explicado, usando la formulación platónica del hilemorfismo, la creación del mundo a partir del amor de la materia prima por las diferentes formas que puede llegar a asumir⁷. En su disertación, Filón se dedica a responder a la pregunta que le acaba de hacer Sofía sobre el amor que puede haber en la materia prima:

Questa, come dice Platone, appetisce et ama tutte le forme delle cose generate, come la dona l'uomo, et non satiando il suo amore l'appetito e'l desiderio la presenta attuale dell'una delle forme s'innamora dell'altra che gli manca (1558: 46 v).

Esta primera materia, que Filón identifica con los cuatro elementos, es capaz de cuatro tipos diferentes de amor generativo. El primero corresponde a los seres inanimados, como piedras y metales; el segundo a los vegetales, como hierbas, plantas y árboles; el tercero a los seres dotados de alma sensitiva, como los animales terrestres, marinos y volátiles; el cuarto y último a los seres racionales, como el hombre. En el tercer tipo de amor pueden generarse tanto animales imperfectos como perfectos, y la diferencia entre unos y otros radica en que estos últimos poseen movilidad y todos los sentidos (internos y externos):

E di questo grado d'amicitia si generano tutte le specie delli animali terrestre, aquatici et volatili, et alcuni ne sono imperfetti che hanno moto niuno ne delli sensi, se non quel del tatto. Ma gli animali perfetti hano tutti gli sensi et movimento (1558: ff. 47v-48r).

La primera materia, de la que la tierra es el cuerpo, como hembra, para la generación, necesita de la participación del cielo, que como macho la fecunda con el agua y el rocío. Esta fecundación de la tierra por el cielo es posible merced al amor mutuo que se tienen la una y el otro, un amor que Sofía califica

de “matrimoniale” (1558: f. 51r). Es un amor que garantiza la conservación del mundo a lo largo del tiempo, como recapitula Sofia, para demostrar que ha comprendido a su maestro:

Tu hai dimostrato... quanto è l’amor che ha il cielo a modo d’uomo generante allá terra et alla prima materia degli elementi, come a propria donna recipiente la sua generatione..., il quale amor si manifesta largamente nella cura ch’egli ha in conservarle (1558: f. 58r).

De este amor verdadero, sobre todo porque es recíproco, se forma el hombre, “che è animale spirituale” (1558: f. 56v), y en él, de sus humores, equivalentes a los cuatro elementos o materia prima, se generan los espíritus más sutiles por participación de los espíritus vitales, localizados en el corazón, la parte del ser humano correspondiente con la parte celeste del universo. Entre los cuerpos celestes también existe ese amor mutuo, que se denomina perfecto al propiciar correspondencias y concordancias en una absoluta armonía, pero no puede haber entre ellos ningún tipo de generación:

Se ben fra li celesti manca la recidiva et mutua generatione, non però manca fra loro il perfetto et reciproco amore. La causa principale che se ne mostra in loro amore é la lor amicitia et armoniaca concordantia che perpetuamente si trova in loro; che tu sai che ogni concordantia procede da vera amicitia o da vero amore. Et se tu contemplassi, o Sophia, la correspondentia et la concordantia delli moti de corpi celesti... vedresti una sí mirabil correspondentia et concordia di diversi corpi et di difformi moti in una armonial unione, che tu restaresti stupefatta dell’avvedimento dell’ordinatore. Qual dimostrazione di vero amore et di perfetta ditettione dell’uno all’altro è maggiore che vedere una sì soave conformità posta et continuata in tanta diversità... Si che essendo li corpi celesti li piú perfetti degli animali, si trovano in loro le due cause d’amore che si trovano negli uomini, i quali

sono la piú perfetta specie degli animali” (1558: ff. 54v-55r y 56r).

Lope ha concentrado en pocos octosílabos toda esta teoría de León Hebreo sobre el amor correspondido, de la que ha escogido palabras claves como “perfetto et reciproco amore”, “amicitia et correspondentia”, “perfetti... animali”, etc. Ha demostrado un conocimiento exhaustivo de estos diálogos al haber sabido establecer las diferentes jerarquías del amor recíproco desde la formación del ser hilemórfico hasta la creación del ser humano a imagen del cosmos⁸.

Un paréntesis con “Fuenteovejuna”

Y no debe de extrañar este uso, a veces literal, de la obra del sefardí portugués, porque unos años antes ya había recurrido a ella en otra de sus grandes obras, *Fuenteovejuna*, para defender, aunque no tan explícitamente, ese mismo tipo de amor. El labrador Mengo es el que niega la existencia de amor porque sólo reconoce en el ser humano dos tipos de amor, el propio y el natural, mientras que otro labrador Barrildo afirma su existencia invocando también la armonía del universo. De hecho, Sofía prefiere no usar el nombre de amor para lo que Filón ha llamado amor natural y amor sensitivo, pero Filón lo mantiene por su función también en la conservación del universo:

Che ragione hai tu di chiamar coteste inclinationi natural et sensitive amore... L’altre chiamale inclinationi o appetito, et non amore (1558: f. 39r).

Para respaldar su teoría, más de existencia de odio que de amor, Mengo recuerda la “discordia eterna” en la que viven “los elementos”, de los cuales “reciben/ nuestros cuerpos alimentos, / cólera, melancolía, / flema y sangre” (Vega Carpio 2004: 228). Barrildo defiende que unos y otros, el “mundo de

allá” (el cielo) y el “mundo de acá” (la tierra), son “todo... armonía”, la clave para la subsistencia del universo, y que esa armonía solo se consigue gracias al “puro amor”, el perfecto y recíproco amor (I, vv. 373-80)⁹. Mengo admite solo los dos tipos de amor señalados antes, pero lo confirma admitiendo “correspondencias forzosas/ de cuanto se mira aquí”. A pesar de ser un analfabeto, Mengo ha concentrado en pocos versos el pasaje en que Filón explica las correspondencias entre la parte inferior del cuerpo humano, comprendida desde las piernas al diafragma, y el mundo inferior del universo:

Quella prima contiene gli membri della nutrione et della generatione, stomaco, fegato, fiele, milza, miseraici, stantini, reni, testicoli et verga, et questa parte nel corpo umano è proportionata al mondo inferiore della generatione nell’universo, et si come in quello si generano della materia prima i quattro elementi, fuoco, aere, acqua et terra, così in questa parte si generano del cibo, che è materia prima di tutti quattro gli umori, collera calda, secca et sottile, della qualità del fuoco, sangue caldo et umido, suavemente temperato, della qualità dell’aere, il flegma fredda et umido, della qualità dell’acqua, et l’umore malenconico freddo et secco, della qualità della terra (1558: f. 56r).

La influencia del texto de Hebreo en este pasaje de *Fuenteovejuna* es también bastante literal porque Lope convierte “in questa parte si generano del cibo” en “y de los mismos reciben/ nuestros cuerpos alimentos” para acabar enumerando los cuatro humores que lo componen. En la réplica de Barrildo, identificando con la armonía y el puro amor la concordia de los elementos y humores tan contrarios entre sí, puede seguir reconociéndose la huella de los diálogos del portugués:

La complexion delli elementi è loro amicitia et come posson stare gli contrarii uniti insieme senza litigio ne contraddittione

non ti par vero amore e amicitia? Alcuni chiamano questa amicitia armonía, musica et concordantia, et tu sai che l'amicitia fa la concordantia, si come l'inimicitia causa discordia (1558: f. 48r-v).

En todas sus intervenciones Mengo no ha dejado de moverse en el ámbito de lo que Hebreo considera “amor natural”, el primer grado de amistad de los elementos, el correspondiente al alma vegetativa, y si lo hace es pensando no sólo en sí mismo sino también en el comendador, quien ha seducido ya alguna de las labradoras de la villa. En ese contexto, debe entenderse la pregunta que formula Pascuala, conocedora de las intenciones amorosas del comendador para con Laurencia, para desmentir a Mengo: “¿es materia el rigor / con que un hombre a una mujer / o un animal quiere y ama / su semejante?” (Vega Carpio 1637, ed. 2015: I, vv. 404-07). La palabra “materia” está usada aquí con el sentido de amor que siente la “materia prima” hacia las diferentes formas que puede llegar a asumir, y por tanto el verso podría parafrasearse: “¿es propio del amor de la materia prima el exceso con que un hombre ama a una mujer...?”¹⁰. Pascuala ha intercambiado los términos de la teoría hilemorfista al colocar al varón en el papel de la materia que ama la forma para cobrar existencia, y si lo hace es pensando en el comendador que ama en exceso todas las labradoras que persigue porque tras seducirlas las abandona para buscar otras, como hace la materia prima con las formas que ya ha adoptado:

Et non satiando il suo amore, l'appetito e'l desiderio la presentia attuale dell'una delle forme s'innamora dell'altra che gli manca, et lassando quella piglia questa, di maniera che non possendo sostenere insieme tutte le forme in atto, le riceve tutte successivamente l'una doppo l'altra. Ancora possiede in molte parti sue tutte le forme insieme, ma ogn'una di quelle parti volendo godere dell'amor di tutte le forme, bisogna loro successivamente di continuo trasmutarsi

dell'una nell'altra, che l'una forma non basta a sattiare il suo appetito et amor, il quale eccede molto la satisfattione, che una sola forma di queste non puo satiare questo suo insatiabile appetito. Et si come essa è cagione della continua generatione di quelle forme che li mancano, così essa medesima è cagione della continua coruttione delle forme che possiede, per la qual cosa alcuni la chiamano meretrice, per non avere único ne fermo amore ad uno, ma quando l'a ad uno, desidera lassarlo per l'altro. Pur con questo adultero amore s'adorna il mondo inferiore de tanta et così mirabile diversità di cose così bellamente formate. Sichè l'amor generativo di questa materia prima et il desiderio suo sempre del nuovo marito che gli manca et la delectatione che riceve del nuovo coito è ragione della generatione di tutte le cose generabili (1558: f. 46v)¹¹.

Para Pascuala la respuesta a la pregunta que formula a Men-do debe ser afirmativa porque pretende desmentir la idea de su adversario de que no hay amor en ese nivel tan elemental. La labradora adopta el punto de vista de Filón al reconocer que este tipo de amor que aspira al goce físico del amado también es amor, no un amor perfecto, pero un amor que contribuye a fortificarlo. Sofía había expuesto antes sus dudas al respecto:

Dunque me concedi che'l fine del tuo desiderio consiste nel più materiale delli sentimenti, che è il tatto, et essendo l'amor cosa così spirituale, come dici, mi maraviglio che metti il fin suo in cosa tanto bassa (1558: f. 31r).

Filón se las resuelve definiendo el perfecto amor, un tipo de amor que el comendador está lejos de sentir, pero que es el que siente don Alonso. Es una definición que se inspira, para concederle un toque más aristotélico, en la que Marsilio Ficino había dado del amor recíproco en su comentario al *Banquete* de Platón¹²:

Non ti concede che sia questo il perfetto amore, ma t'ho detto che questo atto non dissolve l'amore perfetto, anzi il vincola più et collega con gli atti corporei amorosi, che tanto si desiderano quanto son segnali di tal reciproco amore in ciascuno de due amanti... la propria deffinitione del perfetto amore dell'uomo et della dona è la conversione dell'amante nell'amato con Desiderio che si converti l'amato nell'amante, et quando tal amore è eguale in ciascuna delle parti si difinisce conversione dell'uno amante nell'altro (1558: f. 33r).

Mengo responde a la pregunta de Pascuala sugiriendo que llame a eso "amor propio y no querer" para a su vez preguntar "¿Qué es amor?", a lo que Laurencia contesta "un deseo de hermosura" que el amante "procura... para gozarla". Mengo se muestra de acuerdo con Laurencia para confirmar su teoría de que el amante "ese gusto intenta... para él mismo" y que por tanto sólo se quiere a sí, como ha intentado ilustrar con los ejemplos que había ofrecido un poco antes del amor natural:

Mi mano al golpe que viene
 Mi cara defenderá;
 Mi pie, huyendo, estorbará
 El daño que el cuerpo tiene.
 Cerraranse mis pestañas
 Si al ojo viene mal,
 Porque es amor natural (I, vv. 393-399).

En esos versos acabados de citar los labradores, como ya anotaron los editores de la obra, reprodujeron diferentes pasajes del diálogo tercero de León Hebreo sobre la famosa definición de amor como deseo de hermosura y su inmediata aplicación como ejemplo de amor propio o a sí mismo (López Estrada, Vega Carpio 1973: 61 y McGrady, Vega Carpio 1993: 27-28), pero para los ejemplos del amor natural han tenido en cuenta también un pasaje del *Dialogo della infinità di amore* (Venecia,

1547) de la poetisa y cortesana Tullia de Aragona. El ejemplo de la mano que detiene el golpe dirigido a la cara León Hebreo lo aduce para justificar que la razón extraordinaria mueve al amante a conseguir la cosa amada, a diferencia de la razón ordinaria, que lo inclina a preservar su bienestar sin hacer nada que pueda perjudicarlo. El amante aspira a conseguir la cosa amada porque la considera más noble y elevada que él, como lo es también la cabeza con respecto de la mano, que por eso motivo la acaba protegiendo y salvando del golpe. Unas páginas después León Hebreo define el amor natural, al que otorga también un conocimiento por estar dirigido por la naturaleza, al igual que la flecha que busca el blanco lanzada por el arquero. Tullia d' Aragona discute con Benedetto Varchi, su interlocutor en el diálogo, la superioridad del amado sobre el amante en el amor recíproco porque los dos intercambian su pape al transformarse el uno en el otro. Varchi había abogado por esa superioridad, citando a Filón (esto es, León Hebreo), con el mismo ejemplo de la cabeza y el brazo. Tullia retoma ese ejemplo para darle el mismo uso que Mengo al ilustrar el amor hacia la propia persona:

Ma dello esempio que hauete detto del braccio che non cura di porre a pericolo se per salvare il capo mi nasce un dubio contra quello che voi diceste dianzi, che ogni cosa ama principalmente se, e fa tutto quello che fa in utile e piacere e beneficio suo (d' Aragona 1547: f. 74v).

Tullia, en el papel de Filón, defiende la participación de la virtud cognoscitiva en el amor natural, que Varchi, haciendo de Sofía, había pasado por alto, pero la poetisa atribuye a Dios y no a la naturaleza la función de directora de las operaciones en el mundo inanimado. Saca a relucir el mismo ejemplo de la flecha y el arquero, o la ballesta y el ballestero, pero introduce otra vez el del brazo y la cabeza para ilustrar la intervención de Dios no solo para salvar la cabeza sino el resto del cuerpo en un

afán de conservarse y mantenerse a sí mismo:

Tuttavia sono indirizzati et regolati nelle operationi loro da Dio, non altramente che i bolzoni vanno allá mira guidati dal ballestriero et perciò non errano mai, et perciò conseguiscono il loro fine, onde il braccio non per altra ragione si pone in mezzo tra il colpo et la testa senon per salvare il tutto, che ben sa che mancando il tutto mancherebbe anche egli di necessità [...] et cosí viene ad esser uerissimo ce tutte le cose fanno tutto quello che elle fanno per conservatione et mantenimento di se medesime (f. 75r-v).

Después de aducir el ejemplo de la mano y la cara, equivalente al del brazo y la cabeza de León Hebreo y Tullia d'Aragona, Mengo aduce el del pie que echa a correr para estorbar el daño que el cuerpo pueda sufrir. Este segundo ejemplo se explica por la interpretación que hace la cortesana romana del otro y primero de nuestro labrador. El brazo no solo intenta salvar la cabeza sino todo el cuerpo en un intento de protegerse a sí mismo y al resto del que forma parte para subsistir. Los tres ejemplos (mano, pie y pestañas) Mengo los introduce tras reconocer "que cada cual tiene amor [...] / que le conserva en su estado", de la misma manera que Tullia ha usado el ejemplo del brazo como prueba de "che tutte le cose fanno tutto quello... per conservatione et mantenimento di se medesime". Parece incuestionable que Mengo ha utilizado también esos pasajes del diálogo de Tullia d'Aragona para defender su postura sobre el amor natural.

Barrildo vuelve a intervenir para citar directamente a Platón, pero ya no a través de los *Dialoghi d'amori*, y recordar que el filósofo griego "amaba el alma sola y la virtud de lo amado". Es posible que para este tipo de amor virtuoso Lope haya tenido también en cuenta otro pasaje del diálogo de Tullia d'Aragona en que habla del amor que una gran señora (en realidad ella

misma) reconoce haber profesado por Bernardo Tasso en el *Dialogo d'amore* de Sperone Speroni (diálogo en la que interviene como interlocutora junto al propio Tasso y a Niccolo Gratia): "M. Sperone... mi rispose havere amato e amar il Tasso per le sue virtù"¹³. Son Barrildo y Pascuala los encargados de cerrar el debate en *Fuenteovejuna* con sendas preguntas: "¿Quién gana?" inquiere el labrador y "¿Cómo daremos sentencia?" lamenta la labradora. Frondoso responde a la segunda pregunta, e indirectamente también a la primera, con otro interrogante, sin duda retórico: "¿Qué mayor que este desdén?". Es evidente que a la cuestión inicial de si existe o no amor Frondoso contesta en sentido negativo porque en su caso, al no ser correspondido por Laurencia, no puede haber amor: no hay mayor sentencia a esa cuestión que el desdén de Laurencia. Este planteamiento entronca directamente con el comienzo de *El caballero de Olmedo*: "Amor, no te llame amor/ el que no te corresponde".

El apólogo de Temistio

Volviendo otra vez a la comedia que nos ocupa Lope tuvo también en cuenta para reivindicar el amor recíproco el apólogo sobre Eros y Anteros que Temistio narró en uno de sus discursos. Es un apólogo que nuestro dramaturgo había reproducido o recreado explícitamente en diferentes obras desde *La Arcadia* (1599) hasta uno de los sonetos incluidos en las *Rimas humanas y divinas* (1634) del licenciado Tomé Burguillos. Vale la pena, pues, recordar el contenido del apólogo para a continuación seguirlo en diferentes obras del siglo XVI, especialmente las anteriores a *El caballero de Olmedo*¹⁴. El discurso en que Temistio introduce el apólogo en cuestión es el VII y lleva el título *Hortatoria ad philosophiam ad Nicomedienses*, una exhortación a los jóvenes de Nicomedia al estudio de la filosofía. Temistio deja claro que el estudio de la filosofía no les va a reportar ni oro ni gloria, "non aurum neque gloriam", sino afecto de verdadera

humanidad, mutuo amor y benevolencia, “sed verae humanitatis affectum, //mutuumque erga se amorem et boenevolentiam”. Está dispuesto a revelarles narraciones antiguas que ilustren esas enseñanzas, y es así cómo empieza el relato sobre Eros y su hermano Anteros. En su narración Venus, la madre de Eros, está sorprendida al comprobar que el cuerpo de su hijo no había crecido nada desde su nacimiento, y por eso, angustiada, decide visitar a Temis, la diosa del buen consejo que construyó el oráculo de Delfos, para hallar solución a su desgracia. Temis le aconseja dar a luz a otro hijo, Anteros (en griego, ‘amor recíproco’), para que Eros junto a su hermano pueda crecer (el amor puede nacer, pero no crecer solo):

Tuus ille, Venus, amor germanus ac sincerus utcumque nasci solus potest, crescere solus non potest, sed Anterote tibi opus est, si Erotem cupis cresceret. Natura autem haec amborum fratrum erit, mutuo alter alteri incrementi causa erit, cum enim sese invicem aspexerint, aequaliter adolescens, sin alteruter deerit, ambo minuerentur (Euphradae 1544: f. 438r).

Siguiendo el consejo de Temis, Venus engendró y dio a luz a un nuevo hijo, Anteros, y desde ese mismo momento, Eros empezó a crecer y se hizo mayor, pero si uno de los dos hermanos faltaba, los dos no sólo dejaban de crecer, sino que también disminuían. La moraleja, para Temistio, parece clara: quienes pretendan que las ciencias crezcan y que el mismo amor llegue a hacerse más grande, necesariamente deberán devolverles ese amor a ellas y también a él. El amor y la filosofía necesitan de reciprocidad para crecer.

Esta *oratio* fue incluida ya en la primera edición de las obras de Temistio que Aldo Manucio sacó en el año 1534 en su imprenta veneciana. El apólogo fue citado e imitado por diversos autores del Renacimiento, que en algunos casos debieron usar

fuentes manuscritas porque lo hicieron antes de esa fecha. El humanista ferrarés Celio Calcagnini compuso un breve ensayo sobre el tema que con el título *Anteros seu de mutuo amore* apareció póstumamente entre algunas de sus obras (Basilea, 1544). Calcagnini empieza dando muchos ejemplos de amor mutuo entre las diferentes partes de la creación, ya sean animales, vegetales y minerales, para acabar utilizando el concepto griego de *simpatía*, la armonía y conexión entre aquellas cosas que la naturaleza ha creado, “concentum et coniugationem eorum quae natura procreavit” (Calcagnini 1544: f. 438r). Reivindica el verdadero sentido de la palabra *Anteros*, que gramáticos como Servio no habían entendido correctamente al traducir el prefijo *anti* como “contrarietatem” y no como “aequalitatem paritatemque”: “Eum {Servius} enim numen Cupidini contrarium existimat” (1544: f. 418r)¹⁵. Reproduce el apólogo en griego, pero no a través de la edición aldina, porque entre otras cosas no da como autor del texto a Temistio sino a Porfirio¹⁶. Acaba ofreciendo una traducción literal al latín y una recreación en dieciocho dísticos elegiacos también en latín. En la traducción literal al latín no difiere de la que hará el jesuita francés Denis Pétau a principios del siglo XVII y que hemos reproducido arriba. La respuesta de Temis a Venus es muy similar, aunque con alguna diferencia:

Nam tuus iste verus amor, o Venus, nasci forsitan solus potest; crescere solus non potest. Quod si cupis ut adolescat, Anterotis opera opus est, qui reciproco amore, benevolentia vices rependat. Erit autem iis fratribus hoc ingenii, ut vicissim alter alteri mutuetur et largiatur incrementum; et si se mutuo intueantur, aequali propagine germinabunt. Sin vero alter deficiat, ambos pessum ire oportebit (1544: f. 440r).

Antes de Calcagnini el primero en mencionar y recordar por extenso el apólogo de Temistio fue Mario Equicola en su *Libro*

di natura d'amore, publicado en el año 1525, pero cuya versión latina es de 1495 o 1496. Al final del libro IV, en el capítulo dedicado a Cupido, traduce al italiano (es en esta lengua en la que se ha conservado el texto) el apólogo de Temistio, seguramente a partir de algún manuscrito hoy perdido. En ningún momento menciona a otro autor que no sea el propio Temistio. El consejo de Temis a Venus está expresado en estos términos:

O Venere, questo tuo vero amore forsi po nascere solo, crescere non po solo; per ho, si desidero che cresca, te è necessaria la opera di Antherote, il qual, con reciproco amore, responda alla benevolentia. Serà così la natura deli Fratelli, che l'uno ad l'altro auctore di farsi crescere, resguardandosi mutuamente, germinando di equale propagine. Se l'uno manchara, serrà necessario mancino ambi doi (Equicola 1536: f. 66r-v).

Solo unos años después, el médico y filósofo Agostino Nifo dio a conocer su doble tratado sobre la belleza y el amor, *De pulchro et amore libri* (1529), en los que resume el apólogo de Temistio, utilizando el texto de su compatriota Equicola. Lo más llamativo de la versión de Nifo es la utilización de la palabra "perfectus" para definir este tipo de amor mutuo o recíproco: "quoniam si Cupido mutuus ac reciprocus non fuerit, cito evanescit. Sunt igitur Eros et Anteros, amatio et redamatio cupidinea; ex is perfectus amor constat, qui semper crescit in dies" (1549: f. 113). Nifo pudo haberse inspirado en los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, aunque el médico judío no menciona en ningún momento el apólogo de Temistio.

Los mitógrafos Lilio Gregorio Giraldo y Vincenzo Cartari introducen en sus respectivas obras una referencia al apólogo en cuestión a través de Calcagnini porque entre otras cosas los dos se lo atribuyen a Porfirio. Gregorio Giraldo lo hace en *De deis Gentium varia et multiplex historia* (Basilea, 1548) y Cartari

en *Le imagini degli dei degli antichi* (Venecia, 1556). Los dos mitógrafos resumen bastante por libre el texto original, y Cartari tiende más a la recreación o interpretación, como por ejemplo cuando pone en boca de Temis que Venus “bisognava fargli un fratello, accioché lo amore fosse tra loro scambievole” (Cartari 1592: 406) mientras que Giraldo, en ese mismo punto del apólogo, hace decir, también en estilo indirecto, pero con alguna coincidencia con Calcagnini, a Temis que “Cupidini Anterota necessarium esse rependat vices, ut mutuum vicissim dent opera” (Giraldo 1548: f. 396).

El emblematista boloñés Achille Bocchi recuerda y glosa el apólogo de Temistio en veinte versos senarios en su libro *Symbolicarum questionum* (Bologna, 1555)¹⁷. El emblema o símbolo en cuestión, el LXXX del libro III, lo introduce con una pregunta retórica en que otorga al amor mutuo la condición de amor verdadero: “Hic Anteros quid est nisi verum esse amorem mutuum?” (Bocchii 1574: f. CLXXIr). En la conclusión, antes de dirigirse a su amigo Guido, recrea la respuesta de Temis a Venus en forma casi de moraleja: “In corde amantis nascitur quidem ipse amor. / non crescet is tamen, ni ametur invicem” (f. CLXXr). En el grabado que acompaña el texto reproduce a Venus en dos escenas prácticamente idénticas: en la parte superior aparece rodeada por las tres gracias y en la parte inferior también se halla junto a ellas, pero confiándoles a Anteros para que lo eduquen y formen.

En España el único autor que antes de Lope reproduce entero el apólogo de Temistio es Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso de la Vega* (Sevilla, 1580)¹⁸. Lo hace a propósito de uno de los versos de la elegía I en que el toledano se dirige a los faunos y sátiros pidiendo consuelo al duque de Alba mientras los describe persiguiendo a las ninfas de las que obtendrán “el amoroso juego” a cambio de sentirse “ligadas” por un “recíproco lazo”. Para su extensa nota el sevillano parece seguir a Calcagnini porque atribuye el apólogo a Porfirio, sin

especialmente de Mario Equicola, aunque no menciona para nada a Temistio, amplía por su cuenta el apólogo entero, como puede comprobarse fácilmente en la respuesta que Temis da a Venus para lograr que Eros crezca de una vez:

Porque este tu verdadero amor, ¡Oh Venus!, puede por ventura nacer solo, pero no puede crecer solo, y si tú quieres que él crezca en la proporción justa del cuerpo, tienes necesidad de otro hijo llamado Anteros, que con recíproco y trocado amor satisfaga y compense las fuerzas de la benevolencia. Y será esta naturaleza a los dos hermanos que el uno al otro se presten y den con igual cambio el crecimiento y grandeza; y mirándose trocadamente, serán autores de su aumento, cobrando cuerpo con igual grandeza y estatura (Herrera 2001: 595-96).

Después de reproducir el apólogo Herrera ofrece una doble traducción en tercetos encadenados de los versos senarios de Achille Bocchi (él lo llama Aquiles Buca): una suya y otra de Cristóbal Mosquera de Figueroa. En su versión Herrera no siempre traduce directamente del original, sino que interpola algún pasaje de Calcagnini, mientras Mosquera de Figueroa es bastante más fiel a los versos latinos y no se vale de ningún otro texto. La deuda con Calcagnini es muy clara cuando en la respuesta de Temis da el nombre de “Contramor” para Anteros, intentando traducir el término “Anticupidinis”, como había hecho en la paráfrasis del apólogo en prosa: “a quien puso por nombre Anteros, como si dixéramos Contramor”, traducción literal de “cui nomen Anterotis imponuit, ceu tu Anticupidinis dixeris (Calcagnini 1544: 269r-76r).

El apólogo de Temistio en Lope

Lope de Vega utiliza y recrea, como ya anticipamos antes, en diferentes obras el apólogo de Eros y Anteros. La primera

obra en que lo hace es en su novela pastoril, *La Arcadia* (Madrid, 1598), para ponerlo en boca de uno de sus pastores, Gaseno, quien junto a Danteo representa la égloga de Montano y Lucindo. Gaseno, en el papel de Lucindo, cuenta a Danteo, en el de Montano, su historia de amor con Albania, de la que recuerda especialmente la ocasión en que la zagala dejó de serle desdeñosa para corresponder a su amor. Es este punto de su historia cuando Lucindo introduce el apólogo en cuestión también en tercetos encadenados:

Ya sabes que al oráculo confuso
Venus, por ver que no crecía Cupido,
A preguntar la causa se dispuso;
Y que le fue de Temis respondido
Que hasta que al niño diese hermano en vano
Pensaba ver el tierno amor crecido.
Venus no sé si a Marte o a Vulcano
Llamó para este efeto; en fin, se cuenta
Que dio a Cupido otro Cupido hermano.
Anteros se llamó, que representa
Un recíproco amor de voluntades,
Que amor pagado con amor se aumenta.
De esta suerte pagadas mis verdades,
Creció mi amor, haciendo sin recato
El uno al otro justas amistades.
Ni fue más desdeñosa ni yo ingrato,
Antes el trato dio al amor aumento,
Que hace al niño gigante el trato
(Vega Carpio 1975: 285-86)¹⁹.

Es difícil saber qué texto sigue Lope para ofrecer este breve resumen del apólogo, pero lo que es seguro es que influyó en al menos una de las dos partes del *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Salamanca, 1620 y 1623) de fray Baltasar de Vitoria. En la primera parte de su *Teatro*, en el libro III dedicado al dios Plutón,

Vitoria reproduce estos versos de *La Arcadia* de Lope para ilustrar las respuestas equívocas de Temis; y en la segunda, en el libro consagrado a Venus, había citado los versos de Achille Bocchi con la traducción de Cristóbal Mosquera de Figueroa, seguramente a través de Fernando de Herrera porque también alterna la atribución del apólogo de Temistio entre Porfirio y Alejandro Afrodisio.

En la primera edición de sus *Rimas* (Madrid, 1602) Lope vuelve a mencionar a Anteros, pero en esta ocasión simplemente como sinónimo de amor mutuo y correspondido. Es en el soneto, el LXII, en el que se dirige a una dama llamada Lidia para dejarle claro que en el amor no hay más fiable astrología o magia que la juventud y la hermosura propias, y que únicamente se consigue “recíproco amor cuando hay Anteros” (Vega Carpio 1993: 345). En los versos inmediatamente anteriores al acabado de citar, hace alusión a “las yerbas y caracteres ligeros / a Venus vanamente dedicados”, dando a entender que para conseguir esa reciprocidad en el amor no conviene invocar a la diosa en cuestión sino a su hijo Anteros, la única divinidad que garantiza la correspondencia.

En la tragicomedia *La fábula de Perseo o La bella Andrómena*, publicada en la parte decimosexta de sus *Comedias* (Madrid, 1621), pero seguramente compuesta una década antes, Lope pone en boca de Laura, la criada de Andrómena, el relato de nuestro apólogo para recriminar a su señora el desamor mostrado por Fineo:

Una vez contar oí,
 Andrómena, que parió
 Venus, y que crió
 Cupido hasta cierta edad,
 Y, aunque con rara beldad,
 Nunca desta edad pasó.
 Viendo, pues, que no crecía

Venus consultó una diosa
 Que en dudas de cualquier cosa
 Cierta oráculo tenía.
 Dijole que no sería
 Mayor hasta que pariese
 Otro niño que tuviese
 La misma edad que Cupido,
 Que ésta la causa había sido
 De que el Amor no creciese.
 Finalmente, Venus bella
 A otro niño que parió
 Correspondencia llamó,
 Y creció el amor con ella.
 Si se puede amar sin ella,
 Yo no lo sé de rigor;
 Habrá amor, mas no mayor
 Que un agradarse en presencia,
 Porque sin correspondencia
 No llega a ser hombre amor
 (Vega Carpio 1985: III, vv. 1985-2010, 130-31).

En el epilio *La Rosa Blanca*, incluido en *La Circe* (Madrid, 1624), Lope volvió a recrear el apólogo de Temistio. El epilio en cuestión está dedicado a la hija única del Conde de Olivares, María de Guzmán, y narra en su parte final el enamoramiento que experimentó el mismísimo Júpiter de la ninfa Amarilis, Marta de Nevares, a quien la celosa Juno convirtió en rosa blanca para alejarla de su marido. En la primera parte del poema Lope recuerda muchas fábulas mitológicas, casi todas relativas a Venus, entre las que también incluye la de sus dos hijos, Eros y Anteros:

Viendo Venus que el niño no crecía,
 Y que otros siete y otros diez estaba
 En los siete primeros que tenía,
 Triste de no verle crecer, lloraba;

Dijole que la causa procedía,
 Temis, a quien la diosa consultaba,
 De no tener hermano, porque ha dado
 En no crecer amor si no es amado [...]

Nació de entrambos el muchacho Anteros,
 Y en llegando a los años de Cupido,
 Los dos crecieron juntos, verdaderos
 Efetos de un amor correspondido;
 Bien se pude engendrar de los luceros,
 Mas no sin otro amor haber crecido:
 Que hay de amar sin amor gran diferencia,
 Hasta que llega a ser correspondencia
 (Vega Carpio 1983: 1066-1067)²⁰.

En las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé Burguillos* (Madrid, 1634), una parodia de los cancioneros petrarquistas a lo divino, Lope dedica otro soneto a Anteros para esta vez recordar el apólogo de Temistio que lo hizo famoso. El soneto está dedicado a una ya anciana Elena Osorio, la Filis de sus primeros versos, y lleva el epígrafe “Prueba que amor quiere que le correspondan con el ejemplo de la misma dama”.

A Temis consultó Venus hermosa,
 Viendo que el niño Amor no se aumentaba,
 Y que con otro que esperando estaba
 Se aumentaría, respondió la diosa;
 Parió Venus a Anteros, y enfadosa,
 También por lo bizarro greguizaba,
 Pues que correspondencia se llamaba,
 Y crecieron los dos, edad dichosa.
 Tus dientes fueron ya perlas de Oriente,
 Filis, pero la edad (¡cruel sentencia!)
 Los de la encía superior desmiente;
 No hay verdadero amor si hay diferencia,
 Porque aun para comer de diente a diente

Es fuerza que ha de haber correspondencia
(Vega Carpio 2008: 200).

En los cuartetos nuestro poeta resume el apólogo para en los terceros aplicar la moraleja burlesca a la dentadura de su dama, metáfora no sólo de su vejez sino también del desamor con que lo llegó a castigar. La “edad dichosa” de Eros y Anteros es la de su niñez y juventud, la del amor recíproco, que contrasta con la vejez de Filis, la edad del amor ya no recíproco, ilustrada con las melladuras de la dama que dejó de amarlo. Venus “greguizaba” porque para su nuevo hijo elige un nombre griego, Anteros, que en castellano equivale a ‘correspondencia’. Precisamente en la *Gatomaquia*, incluida al final de las *Rimas humanas y divinas*, Lope narra en clave gatuna su historia de desamor con Elena Osorio, la gata Zapaquilda del poema, que lo abandona por otro gato más rico, el gato Micifuf, llegado de las Indias con grandes riquezas. El propio poeta, el gato Marramaquiz, busca consuelo y consejo en el sabio Garfiñanto, quien tras ser consultado le dice que, con la intención de distraer el pensamiento, ponga los ojos en otra gata porque “amar era cruel desabrimiento... / en no reciprocándose las almas, / que amor se corresponde con Anteros, / y más si lo negocian dineros” (Vega Carpio 1983: II, 270-27, 1459). Es significativo el calificativo de “verdadero” para el amor recíproco en el soneto a Filis, el mismo que emplean Temistio y sus imitadores. En otro soneto de las *Rimas humanas y divinas*, cuya seriedad subraya en parte del epígrafe (“Escribe en seso”), Lope emplea la misma expresión “amor verdadero” para referirse seguramente al amor recíproco que había mantenido con su última amante, Marta de Nevares, fallecida dos años antes²¹.

Como hemos podido comprobar, Lope conocía a la perfección el apólogo de Eros y Anteros, que también parece recordar en las décimas iniciales de *El caballero de Olmedo*. Los dos primeros versos de la tragicomedia se entienden bastante

mejor a la luz de la existencia de los dos hermanos: eros no es propiamente eros si no es acompañado por Anteros o, para expresarlo como don Alonso, eros no puede llamarse eros sin Anteros, el amor mutuo o correspondido. Es muy similar a la formulación que emplean los comentaristas de los emblemas de Alciato: “quod nullius frugis aut commodi possit esse amor nisi mutuus sit” (véase n. 17). Los dos protagonistas se miran mutuamente en la feria de Medina, y don Alonso deduce, a partir de esa mirada mutua, con poca diferencia entre una y la otra, que puede ser correspondido por doña Inés; eros y Anteros se desarrollan al mirarse mutuamente con igual o la misma propagación, “et si se mutuo intueantur, aequali propagine germinabunt”, “me dieron [sus ojos al mirarme] tal confianza, / que, con poca diferencia, / pensando correspondencia, / amor engendra esperanza”. De haber producido el intercambio de miradas igual efecto en el uno y en el otro, amor o eros tendrá una vida completa, podrá desarrollarse, al haber nacido junto a Anteros: “amor vivirá perfeto, pues fue engendrado de dos”. Pero si resulta que eros ha nacido solo de uno, sin Anteros, no podrá crecer solo y, por tanto, se quedará incompleto: “amor, o Venus, nasci forsitan solus potest; crescere solus non potest”, “si de mí solo naciste, / ... imperfeto quedaste”. Es del todo posible, pues, interpretar las décimas prólogo de *El caballero de Olmedo* como una aplicación práctica o ejemplo del apólogo de Temistio. Por si pudiera quedar alguna duda al respecto no deja de ser también significativa la coincidencia de las palabras en rima entre el soneto sobre Anteros dedicado a Filis y la segunda de las décimas de nuestro caballero: las palabras “diferencia” y “correspondencia” son claves para definir el amor verdadero o perfecto en cada uno de esos textos.

Conclusión

En las décimas que abren *El caballero de Olmedo*, compuesto en el período en que amaba y era amado por Marta de Nevares, Lope expone toda una teoría del amor mutuo o perfecto recreando diversos pasajes de los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, que ya había usado unos años antes en otra de sus comedias fundamentales, *Fuenteovejuna*, también con el mismo propósito de llamar a amor solo al amor correspondido. En esas décimas de su caballero ha recordado, además, un apólogo que había utilizado antes y seguirá utilizando después: el apólogo de Eros y Anteros que Temistio había introducido en una de sus *orationes*, especialmente difundida a partir de su primera edición en 1544 junto a las obras de Alejandro de Afrodisia. Es el apólogo del amor o Eros que nace solo pero que no puede crecer solo porque necesita de Anteros, el amor recíproco, para poder desarrollarse en un ser completo y perfecto. Lope lo empleó al final de su vida en clave autobiográfica para llamar amor verdadero al amor que vivió con Marta de Nevares y no con Elena Osorio: la primera lo amó hasta la muerte mientras que la segunda acabó desdeñándolo por un hombre con más dinero. En *El caballero de Olmedo*, hizo también una aplicación similar porque lo compuso en la época de ese último amor, la muchacha de ojos verdes en los que ya en esa época sólo podía oír el mar porque ella se había quedado ciega.

NOTAS

¹ A esas menciones de Marsilio Ficino habría que añadir la que hace varias veces Lope de Vega en la última epístola de *La Circe*, la dirigida a Francisco López de Aguilar (Vega Carpio 1983: 1313-16).

² Para ilustrar la “nutrida tradición medieval y renacentista” sobre el amor como *vinculum mundi* que recordaba Francisco Rico (Vega Carpio 1981:

104), a propósito de las décimas en cuestión de *El caballero de Olmedo*, Serés (1996: 323-24) aportaba precisamente un pasaje de los *Dialoghi d'amore* como posible referente de Lope de Vega: "Tu, o Amore, sei causa et principio de vita, reparatione della natura, sostegno dell'umana specie et di quella conservatore...".

³ Véanse Juan Montero (Montemayor 1559, ed. 1996: 207-12), Montero, Escobar y Gherardi (Cervantes 1585, ed. 2014: 251-58), y Guillermo Serés (2018: 158-59).

⁴ Todas las citas de la obra corresponden a la edición de Francisco Rico (Vega Carpio 1981).

⁵ En el *Jardín de nobles doncellas*, Fray Martín de Córdoba ya identificaba el "animal perfecto" en términos semejantes a Lope de Vega: "El hombre es animal perfecto donde requiere, para su generación, ayuntamiento de varón y hembra por matrimonio"; fray Juan de Pineda, en sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, parecía recurrir al sentido hipocrático de feto completamente formado: "ser necesarias dos sustancias seminales para la generación de cualquier animal perfecto" y, sobre todo, "El cuarto tiempo es cuando ya brazos y piernas están forjados con los demás miembros, y la criatura se menea y merece de animal perfecto, como le llama el divino Hipócrates".

⁶ El motivo de la misma flecha utilizada por Cupido para provocar el amor recíproco lo hizo famoso Museo en su epilio sobre Leandro y Hero, que Lope de Vega debió conocer, si no directamente, a través de Juan Boscán, cuya versión parece tener en cuenta en la narración que hace don Alonso de su enamoramiento al visitar Medina con motivo de su feria de mayo. La reacción de don Alonso ante la salida de doña Inés, quedándose sólo él mudo ante semejante belleza, mientras los otros muchachos no pueden evitar dirigirle la palabra para ofrecerle alguna cosa de valor material, recuerda la de Leandro al ver en parecidas circunstancias a Hero (en su caso con motivo de las fiestas de Venus en Sesto), que contrasta con la de los otros asistentes, también muy locuaces con la muchacha para hacerle todo tipo de proposiciones (véase Morros 2015: 185-86). Si para el romance posterior Lope empleó el poema de Boscán, no cabe descartar que también lo tuviera en cuenta para estas décimas: "y en ambos [amantes] dio con una sola flecha, / dando en el corazón de un mozo / y en otro corazón de una doncella" (31-33; Boscán 1999: 246); Leandro también concibe esperanzas de correspondencia por la forma de mirar de Hero: "El esperanza allí vino a su tiempo [...] / si los ojos de entrambos se topaban, / allí era salir a recibirse, / allí era el mezclarse de las almas" (v. 240 y vv. 253-55; Boscán 1999: 252-53).

⁷ Esta formulación del hilemorfismo es claramente de Aristóteles, pero León Hebreo, más aristotélico que platónico, la atribuye a Platón, quizá pensando en algún pasaje del *Timeo* en que su autor identifica la materia con la

madre, la forma con el padre y la naturaleza mediadora con el hijo (49 A), como sugiere Soria Olmedo (1986: 82) quien aduce también un pasaje de la *Guía de perplejos* de Maimónides (1, 17). Para Platón la materia no deja de ser un receptáculo vacío (y en otras ocasiones “un no ser existente”) que puede acoger cualquier forma.

⁸ Es posible que, como en su momento propuso Hartzzenbusch y confirmó Rico, Lope escribiera “honesto” en lugar de “en esto” (I, 178) al pensar en el amor matrimonial tal como lo había concebido León Hebreo en la primera parte de sus diálogos. La inclinación de don Alonso hacia “tan honesto amor” es por su voluntad de casarse con doña Inés, y es ese tipo de amor el que garantiza en los cónyuges ese amor recíproco que ha ensalzado, como hemos visto, en las décimas iniciales: “manifesta cosa è che l’amor de maritati è dilettable, ma debbe essere congiunto con l’honesto, e per questa causa dipoi che s’è havuta la dillatatione, resta il reciproco amore sempre conservato, e cresce continuamente per la natura de le cose honeste”. En unas páginas anteriores, al definir las tres clases de amor, siguiendo las tres de amistad de Aristóteles, caracteriza el amor honesto como el amor que, a diferencia de los otros dos, el deleitable y el útil, se tiene “così quando si desidera e non s’ha come quando si ha e non si desidera” (14). Unas páginas después, acaba identificando el amor honesto con la amistad perfecta de Aristóteles, precisamente la que considera al amigo un “alter ego”, con una doble vida, la propia y la del amigo: “la vera amicitia humana è quella causa dell’honesto e vincolo della virtù, perchè tal vincolo è indissolubile e genera amicitia ferma e interamente perfetta... Il Filosofo diffinisce tali amicitie diciendo che l’vero amico è un altro se medesimo, e ciascuno di loro abbraccia in se due vite insieme, la propria sua e quella dell’amico” (18r).

⁹ En su comedia *El amor enamorado*, incluida en *La vega del Parnaso* (Madrid, 1637), Lope de Vega recuerda estas mismas ideas en forma de preguntas retóricas: “¿Sabes que aquella armonía / que el cielo y tierra gobierna/ es Amor? ¿Sabes que están pendientes de su cadena / los elementos que pone/ en paz de su eterna guerra? / ¿Sabes que es concordia Amor, / y que el cielo se sustenta en paz, moviendo sus orbes / concertada inteligencia?” (Vega Carpio 1637, ed. 2015: I, vv. 572-581). Esas mismas ideas las había tratado previamente en su epilio *La rosa blanca*: “¿Con cuál amor se amaron sol y luna? / ¿Qué paz de amor unió los elementos? / ¿Cómo imprimió generación alguna/ sin lazo de amistad sus fundamentos?/ No pudo sin amor fuerza ninguna/ dar vida natural, que sus aumentos/ se deben a esta paz, a esta concordia,/ aunque en los elementos hay discordia?” (vv. 209-216).

¹⁰ No tiene sentido, por tanto, la enmienda que había propuesto Hartzzenbusch al no entender la pregunta de Pascuala: “¿es mentira...?”. Alberto Bleuca (Vega Carpio 2004: 229) consideraba absurda la enmienda por estar

utilizando Lope los conceptos aristotélicos de *materia* y *forma*, “que, como cualquier estudiante de la época, habría aprendido en los *Physicorum Libri*”. Esos mismos conceptos, aplicados explícitamente al amor, los toma, como estamos comprobando, de los diálogos de amor de León Hebreo. Véase también López Estrada (Vega Carpio 1973: 61, n. 404).

¹¹ La idea de la materia prima que como una meretriz siempre está deseando formas nuevas cuando ya se ha cansado de las antiguas está recordada por Mateo Alemán en la primera parte de su *Guzmán de Alfarache*: “como la materia prima, que nunca cesa de apetecer nuevas formas” (2012: I, i, 2, 50).

¹² En *El caballero de Olmedo*, Lope también tiene presente las ideas de Ficino sobre el amor recíproco, mezcladas con el adagio de Erasmo “Anima non est ubi animat, sed ubi amat”, con el que juega constantemente en relación directa con el desenlace trágico de la obra. En una de las quintillas (en copla real) que compone don Alonso y recita su criado Tello parece recordar algunas ideas básicas del comentario de Ficino sobre el amor recíproco: “dile a mi hermosa homicida/ que por qué se mata en mí,/ pues que sabe que es mi vida./ Dile: ‘Cruel, no le des muerte, si vengada estás/ y te ha de pesar después’” (II, 1145-1150). Ficino había tratado al amado de homicida pues es responsable de la separación del alma del amante, pero en el amor recíproco el homicida el amante también sufre la misma muerte que el amado, y de este modo se cumple la justísima venganza de muerte a cambio de muerte: “Manifestamente nell’amore reciproco giustissima vendetta si vede. L’omicidiale si de’ punire di morte; e chi negherà colui che è amato essere micidiale, con ciò sia cosa che l’anima dallo amante seperi? E chi negherà lui símilmente morire, quando lui símilmente l’amante? Questa è restitutione molto debita, quando costui a colui, e colui a costui rende l’anima che già tolse” (1987: II, viii, 42). Si doña Inés se mata en don Alonso al dejar de vivir donde anima para hacerlo donde ama, no necesita ser vengada, pues previamente don Alonso ya ha muerto en ella: no hace falta que el amado mate al amante porque el amante ya se ha matado en él. Esta formulación de Ficino recuerda unos versos de un soneto del Conde de Salinas, quien los pone en boca de Hero en el momento de arrojarse sobre el cuerpo del ya difunto Leandro: “Quitástele a Leandro en mí la vida,/ que a no haber muerto yo no fuera muerto,/ pues tan sin alma como está vivía” (1998: 44, 12-14, 179). Hero se ha matado en Leandro, al igual que doña Inés en don Alonso, y esa muerte, en justa venganza ha provocado la de Leandro en Hero (por eso vivía tan sin alma *como* cuando ya es cadáver): de no haber muerto Hero en Leandro, y viceversa, es decir, de no haber amor recíproco entre ellos, Leandro no habría tenido que cruzar el mar para ver a Hero. Un excelente análisis del terceto del conde ofrece Guillermo Serés (2004: 470).

¹³ En el diálogo de Sperone Speroni, es el propio Bernardo Tasso quien se refiere en tales términos al amor de las mujeres pensando precisamente en el de Tullia d'Aragona: "Ama adunque la donna, gioa e diletto dell'universo, no per diletto che le succeda, ma... la virtù sua e la sua cortesia" (36).

¹⁴ El mejor trabajo de conjunto sigue siendo el de Merrill (1944: 265-284), quien empieza mencionando el poema de Antoine Héroet, *La Parfaicte Amye* (Lyon, 1542), compuesto como réplica al de Bertrand de la Borderie, *L'Amie de Court* (París, 1541). Basándose en el tratado de Marsilio Ficino, Héroet defendió una concepción neoplatónica del amor y recreó más libremente el apólogo de Temistio: "'Dame Venus', respondit la Prophete... / Dieu, sachant bien que tu n'as congnoissanca / de ton enfant ny de sa longue enfance, / m'a commandé de dire à toy sa mare / qu'il seroit grand, si se voyoit ung frere'" (265).

¹⁵ Para este pasaje y para los diferentes Anteros, Calcagnini utiliza la obra de Mario Equicola, de la que hablamos a continuación: "La opinione di quelli che credeno Anthieros volere denotare 'opposito et non corrispondente amore' noi la reputamo totalmente falsa, et lo significato suo essere 'mutuo, equale et reciproco amore' dicemo, ché, benché *anti* 'contra' denote, denota anchora 'equale'".

¹⁶ En el libro *De imitatione*, incluida en el mismo volumen, Calcagnini atribuye el apólogo a Alejandro de Afrodiasias, quizá porque en la fuente que maneja, como ocurre en la edición de 1534, se imprimían sus obras junto a las de Temistio (Merrill 1944: 275). En esta ocasión se dedica a resumir el apólogo, con la novedad de considerar a Marte el padre de Anteros, para ilustrar la idea de que el escritor necesita de un rival para madurar y crecer literariamente. En la respuesta de Temis ofrece una interpretación del nombre de Anteros que puede prestarse a confusión a la luz de las aclaraciones que hace en su ensayo sobre el personaje en cuestión: "cui nomen Anterotis imponuit, ceu tu Anticupidinis dixeris" (Calcagnini 1544: ff. 269r-76r).

¹⁷ En sus *Emblemas* (CIX y CX), Andrea Alciati había representado a Eros y a Anteros como el amor profano y el amor celestial, y solo sus comentaristas habían reproducido el apólogo de Temistio (Gordon 1980: 275). Los comentaristas de los emblemas suelen atribuir el apólogo a Porfirio: "Alii duplicem Amorem ideo effictum esse narrant, quod nullius frugis aut commodi possit esse amor nisi mutuus sit, qua de re Porphyrius Philosophus hunc adfert Apologum: "Cum, inquit, Cupido infans parum coalesceret, Venus Themis deam consuluit, quae Veneri respondit: 'Anterota necessarium esse qui rependat vices, ut sese mutuo iuuent'. Cui Venus assentiens, Anterota, quasi Contracupidinem dicas, genuit; quo vix dum nato, Cupido coepit adolescere et procerior evadere" (Alciati 1608: f. 495).

¹⁸ Francisco Sánchez de las Brozas no debió conocer el apólogo de Temistio porque no lo cita en sus comentarios a los dos emblemas de Alciato mencionados en la nota anterior. Interpreta el nombre de Anteros en el sentido en que lo habían hecho los autores anteriores al autor de las *orationes*: “Et, si non me fallit, aliter explanari ab interprete. Cupido graece dicitur *eros*. Huic contrarius, quique amorem dissolvit, *Anteros*” (Brocensis 1766: 217).

¹⁹ En la edición de 1605 se incluye una “exposición” al final del volumen sobre los personajes mitológicos mencionados en la obra, con una entrada también sobre nuestro personaje: “Anteros, hijo de Venus y Marte, Cicero *De Nat. Deor.* Es hermano de Cupido, y significa lo mismo que correspondencia de dos amores o amor recíproco, porque hasta que Venus parió a Anteros dice que Amor o Cupido no crecía, para dar a entender que con la correspondencia crecen las voluntades” (Vega Carpio 1605: f. Rr2v).

²⁰ En otros pasajes del epilio Lope menciona el nombre de Anteros. En uno de ellos para recriminarle a Vulcano la permisibilidad mostrada en Marte y de haber tenido parte “en Anteros y amor” (1068); en el otro para recordar las riñas de Cupido y su hermano por las plumas (1070). En *La Filomena* (Barcelona, 1621), vuelve a aducir el nombre de Anteros muy de pasada, bien para presentar a Filomena, que no se enamora (“Bello Cupido, sin Anteros, nace”; Vega Carpio 1983: 585), o bien para justificar el deseo de ver al interlocutor de la epístola quinta, dirigida al señor conde de Lemos, que no sabe si calificar de simple “curiosidad” o de “Anteros” o amistad correspondida (792).

²¹ A propósito de *La Dorotea*, publicada unos años antes, Estrella Ruiz-Gálvez Priego (2001: 113-14) consideraba que el primer problema de la “Cuestión de amor” planteada en la obra es “el de la elección entre Eros y Anteros”, entendidos uno y otro en los términos en que lo había hecho Alciato. En *El amor enamorado*, Venus recrimina a Cupido falta de reacción ante la confesión de Dafne de considerar una afrenta el amor de los humanos y amenaza a su hijo de poner “el amor en tu hermano”, en clara referencia al Anteros de Temistio (I, v. 642, 91).

BIBLIOGRAFÍA

- Alciati, Andrea (1608), *Emblemata cum commentariis*, Paris.
- Bocchii, Achillis (1574), *Symbolicarum Quaestionum, De uiversogenerere, quas serio ludebat libri quinque*, Bologna, Apud Societatem Typographiae Bononiensis.

- Boscán, Juan (1999), *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- Brocensis, Francisci Sancti (1766), *Opera Omnia*, Genève, vol. III.
- Calcagnini, Caelii (1544), *Opera aliquot*, Basel.
- Cartari, Vincenzo (1592), *Le imagini de i dei degli Antichi, nelle quali si contengono gli idoli, i riti, la cerimonie et altre cose appartenenti allá Religione degli Antichi*, Venezia, Presso Marc' Antonio Zaltieri.
- Cervantes, Miguel de (1585), *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco Javier Escobar, Flavia Gherardi, Madrid, RAE, 2014.
- d' Aragona, Tullia (1547), *Dialogo della infinità di amore*, Venezia, Apreso Gabriel Giolito de Ferrari.
- Equicola, Mario (1536), *Libro di natura d'amore*, Venezia.
- Euphradae, Themistii (1613), *Orationes XVI Graece et Latine*, interprete Dionysio Petavio, La Flèche, Ex Typographia Iacobi Reze-París, Apud Thomam Blaise.
- Giraldo, Lilio Gregorio (1548), *De Deis Gentium varia et multiplex historia*, Basel.
- Gordon, Donald James (1980), *The Renaissance Imagination*, ed. Stephen Orgel, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Herrera, Fernando de (2001), *Anotaciones a Garcilaso de la Vega*, eds. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- León Hebreo (1558), *Dialoghi di amore*, Venezia, Apreso Dominico Giglio.
- (1590), *La traducción del indio de los tres Diálogos de amor*, ed. Garcilaso Inca de la Vega, Madrid, en casa de Pedro Madriral.
- Merrill, Robert V. (1944), "Eros and Anteros", *Speculum*, XIX: 265-84.
- Montemayor, Jorge de (1559), *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- Morros Mestres, Bienvenido (2015), "Para la edición y estudio de un romance de Quevedo", *La Perinola*, 19: 181-207.
- Niphi, Augustini (1549), *Medicis Libri duo, De Pulchro, primus, De Amore, secundus*, Lyon, Apud Godefrinum et Marcellum Beringos.

- Ruiz-Gálvez Priego, Estrella (2001), “*La Dorotea* y la casuística amorosa”, Lope de Vega Carpio, *La Dorotea*, ed. Monique Güell, París, Ellipses: 112-27.
- Serés, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- Soria Olmedo, Andrés (1986), “Introducción y notas” a León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. de David Romano, Madrid, Tecnos: IX-LIV.
- Vega Carpio, Lope de (1605), *Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- (1637), “El amor enamorado”, *La vega del Parnaso*, ed. Eleonora Ioppoli, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2015, vol. III: 41-177.
- (1973), *Fuenteovejuna*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia.
- (1975), *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia.
- (1981), *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- (1983), *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- (1983), *Fuenteovejuna*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica.
- (1985), *La fábula de Perseo o La bella Andrómena*, ed. Michael D. McGaha, Kassel, Reichenberger.
- (1993), *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, vol. I.
- (2004), *Peribáñez y Fuenteovejuna*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Alianza Editorial.
- (2008), *Rimas humanas y divinas del licenciado Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra.

VARIA

a cura di

Annamaria Corea, Angela Di Benedetto e Savina Stevanato

MARCO CARATOZZOLO

*La struttura dello spazio artistico
nella Signora col cagnolino di Anton Čechov*

Nell'agosto del 1896, mentre si trovava a Kislovodsk, Anton Čechov scrisse su un taccuino: "La Signora con il carlino" (1986: 419). Nei mesi successivi annotò una serie di impressioni su alcuni personaggi tipici e sugli intrecci amorosi nelle *gubernskie goroda*, cioè le città di governatorato russe, o meglio di provincia, lontane dalle capitali ma comunque molto frequentate, in particolar modo quelle in cui si trovavano le stazioni termali. L'intreccio di *Dama s sobačkoj* (*La signora col cagnolino*) è nell'aria, ma ancora non si definisce, si incrocia piuttosto con osservazioni di vario tipo, come questa: "gli animali hanno una spiccata tendenza a svelare un segreto (trovare il nido), ecco perché il rispetto degli uomini per i segreti altrui è come una lotta contro l'istinto animale" (419). Poi un silenzio di quasi un anno, fino al settembre del 1899: l'autore risiedeva a Jalta, dove si era spostato per curare la tubercolosi e concentrarsi sulla scrittura, e da lì scrisse all'editore Gol'cev annunciandogli il racconto, che uscì infatti alla fine di dicembre sull'autorevole mensile "Russkaja mysl".

Jalta fu sicuramente una rivelazione per Čechov, che inserì nel racconto luoghi e vedute della città e dei dintorni, per i quali in quei mesi “viaggiò molto” (423). I movimenti compiuti nella prima parte del 1899 per la zona di Jalta agevolano idee, dinamiche spaziali, personaggi: una donna malata che vi abitava, Ol’ga Vasil’eva, ispirò a Čechov il profilo di Anna Sergeevna (il dettaglio del cane venne da un’altra fanciulla nobile del posto, Elena Roggenbau, che “passeggiava sempre con un cane” [422-23]), ma ci sono prototipi anche per Gurov e persino per il guardiano del parco di Oreanda. Poi i luoghi: il padiglione della pasticceria francese Vernet, le cascate di Oreanda, il teatro di Taganrog (la città natale di Čechov) ritratto in quello di “S.”, il vaporetto San Nicola che proveniva da Feodosija e attraccava regolarmente sul molo di Jalta, l’albergo moscovita Slavjanskij bazar, di cui dirò tra poco. Davanti a noi un testo nato grazie a un incastro di dettagli sviluppati su una trama molto semplice: un intreccio diviso in quattro capitoli che scandiscono lo sviluppo a tappe di una storia d’amore, ma tradiscono anche le intenzioni teatrali di Čechov.

La *Signora col cagnolino* offre ampie riflessioni sul tema dello spazio artistico, per almeno due motivi. Una prima osservazione è che i cambi di ambientazione sono così frequenti che un semplice conteggio degli spazi in cui agiscono Anna e Sergej, se rapportato alle breve durata del testo, non può non farci riflettere: l’azione si svolge in quattro città diverse (una quinta, San Pietroburgo, è solo evocata); i protagonisti si muovono in almeno dieci luoghi aperti, in altrettanti spazi chiusi giacciono, riflettono, parlano, si confessano; gli incontri o i congedi generano spazi cruciali, le soglie, che si caricano di ulteriori significati metaforici. Eppure, anche in presenza di un così veloce cambio scenografico (in quegli anni Čechov era molto impegnato anche con la drammaturgia), il lettore della *Signora col cagnolino* non ha la sensazione di uno svolgimento frenetico o

spedito della storia, anzi, sente che il racconto procede secondo un movimento lento e uniforme.

Una seconda osservazione riguarda non tanto i luoghi in sé, quanto il modo in cui i protagonisti e l'autore li percepiscono, adattandoli alla propria personalità e quindi rendendoli diversi, secondo un principio di turnazione delle voci tipico di questa terza fase (dal 1895 in poi) della maturazione artistica di Čechov: la parola dell'autore, rispetto al sostanziale silenzio del passato, ora si palesa maggiormente e si alterna alle altre, con una spiccata "tendenza alla riduzione della voce dei personaggi, e di conseguenza, del discorso diretto e indiretto libero" (Kataev 1979: 254; Marcucci 2011: 81).

Mi pare importante sottolineare che la percezione dei luoghi della *Signora* non è dettata solo da variabili casuali, come la natura e la condizione psicologica, ma anche da alcune costanti del carattere nazionale russo. Ne metterei in evidenza tre: lo spazio aperto (*prostor*), la libertà (*volja*, ma anche *svoboda*), la lontananza (*dal'*). Sono concetti strettamente interrelati, come mostra Dmitrij Lichačev nelle *Note sul russo*, composte nel 1984 e ancora molto attuali: "Lo spazio aperto ha sempre posseduto i cuori dei russi. Esso si manifesta in concetti e idee che non esistono nelle altre lingue", ad esempio nella duplicità che permea il concetto di libertà. Tale concetto è identificato in russo con i termini opposti di *volja* e *svoboda*: "*volja* è un tipo di *svoboda* unita alle ampie distese di spazio, a uno spazio che non è in alcun modo delimitato. Mentre il concetto di noia (*toska*) è unito al concetto di angustia (*tesnota*), alla privazione di uno spazio vitale per l'uomo" (Lichačev 1984: 39). Al contrario, l'eroismo per i russi è legato alla possibilità di muoversi liberamente: più ampio e "lontano" è il luogo in cui agisce l'eroe, più grande sarà il suo coraggio e più valorose le sue gesta, perché "non si può essere audaci rimanendo coraggiosamente seduti in un luogo fortificato. D'altra parte nella radice della

parola impresa, *podvig*, è rimasta traccia del movimento” (39)¹.

Le parole di Lichačev suggeriscono una possibile chiave di lettura per questo racconto di Čechov, in cui il motivo del movimento, così come la stasi che ad esso si oppone, sono elementi strutturali. D'altra parte l'idea per cui l'espressione del sentimento veicoli non già la silenziosa immobilità dello spazio e del tempo, ma una forma di moto, non è estranea alla cultura russa, come sembrano suggerire anche i celebri versi di Puškin dedicati ad Anna Kern, in cui la donna appare al poeta come “visione balenante”². E non a caso il poeta simbolista Andrej Belyj, a cui si devono due illuminanti saggi sulla poetica di Čechov (Belyj 1904; Belyj 1907), riconosceva nel suo stile l'espressione rara di un punto di intersezione tra la scrittura della realtà e l'evocazione del simbolo. Più precisamente Belyj (1907: 174) rinveniva tale intersezione nelle fratture che si creano accostando i due stili differenti: da un lato quello autentico, in cui “tutto è reale, tutto ha una dimensione e tutto si può vedere e toccare” (Zamjatin 2004: 37) visto che, come scrisse Gor'kij, l'autore ha una spiccata capacità di “scrivere in modo così semplice di cose semplici” (Čechov 1986: 425); dall'altro quello altamente simbolico delle *meloči*, o minuzie di Čechov, che “proprio perché insignificanti [...], sono anche importantissime per darci la vera atmosfera di questo particolare racconto” (Nabokov 1987: 300). Esse sono interpretabili in diversi modi e costituiscono un'ipoteca invisibile sullo sviluppo futuro degli eventi, come ricordava Tomaševskij quando attribuì a Čechov la ben nota metafora del chiodo: “se all'inizio si dice che un chiodo è piantato nel muro, al termine vi si dovrà impiccare il protagonista” (1925: 147).

Lo stile che si genera da questa intersezione, scrisse Belyj, ricorda il movimento lento, ma ininterrotto e autentico, di un treno-merci quando è opposto alla velocità, a tratti sbalorditiva ma incostante, di un convoglio espresso:

La creazione artistica è guizzata oltre la vita e s'è fermata; così come un treno espresso che sosta, trattenuto in stazione per ragioni ignote e crede di trionfare sulla vita, sul piccolo e strisciante treno-merci. Ma la distanza iniziale che tiene lontani i due treni si riduce. Un minuto e i carri-merci che arrancavano lenti sorpassano l'espresso e i passeggeri che ancora poco prima ridevano del ritmo rallentato della vita, sono rimasti al di qua della barriera, mentre la vita si è infiltrata là, dove sembrava non poterci essere vita alcuna (1989: 167).

Dunque in Čechov il movimento lento e ininterrotto, collegato a elementi di spazio aperto (*prostor*), è una chiave di lettura preziosa, a cui non è possibile sottrarsi se solo si pensa alle numerose immagini che lo evocano incrociando gli eventi dell'intreccio: "il piroscalo [...] prima di attraccare al molo, si girò a lungo" (154)³; "una scialuppa dondolava sulle onde e sopra baluginava un lanternino" (157); "il rumore monotono, sordo del mare che veniva da sotto, parlava della tranquillità" (157); "il treno si allontanò veloce, le sue luci scomparvero presto" (159). La stasi emerge invece come un fattore negativo, così come gli spazi stretti, protettivi o privi di vie d'uscita e aperture.

Sovrapponendo i movimenti agli spazi, si palesano quindi le traiettorie del pensiero dei protagonisti e una particolare rilevanza pare avere in questo contesto la categoria dello spazio di mezzo, da cui si irradiano significati importanti. In una cultura come quella russa, fortemente caratterizzata dall'idea del confine, lo spazio di mezzo è elemento cardinale e richiama il monito di Pavel Florenskij, una cui suggestiva teoria riferita al culto vuole che tale spazio si manifesti nella forma di fatti reali che allo stesso tempo sono avulsi dalla realtà, poiché vi "si incontrano immanenza e trascendenza, profondità e altezza, le cose di questo e le cose dell'altro mondo, l'assoluto e il relativo, il corruttibile e l'incorruttibile" (1998: 551). Potremmo

immaginare tale spazio, sostiene sempre Florenskij, come “una finestra della nostra realtà dalla quale si vedono gli altri mondi. È una breccia nell’esistenza terrena dalla quale irrompono le correnti dall’altro mondo, nutrendola e rinvigorendola” (1999: 270). Data la natura strettamente antinomica delle quotidiane manifestazioni del carattere umano, prive spesso di manifestazioni intermedie⁴, Florenskij riteneva che esse potessero trovare piena rappresentazione solo nelle realtà non tangibili, come il culto, il sogno o la “scrittura” delle icone: l’evidenza di questa teoria si manifesta però anche nella letteratura, in particolare in quella russa, dove la separazione tra la sfera dell’io (*svoë*) e quella del mondo altro (*čužoe*) produce, secondo un ben noto schema lotmaniano, considerevoli fratture. Anche quest’ultima suggestione è di indubbia importanza: lo spazio intermedio non sarebbe quindi, secondo queste teorie, l’espressione di uno scialbo compromesso, ma la luce viva che emana dallo scontro organico tra forze opposte, antinomiche.

In tale contesto, trovo rilevante nella *Signora* un particolare spazio di mezzo, quello della soglia, presso la quale normalmente “avviene la crisi, il mutamento radicale, l’inattesa svolta della sorte, dove si prendono le decisioni, si supera il limite proibito, ci si rinnova e si muore” (Bachtin 1968: 222). Nel testo di Čechov non mancano le sue manifestazioni: la palizzata, l’ingresso, la scala, la finestra, la panchina, la porta, il molo, la stanza d’albergo. Da un lato le accomuna la netta distinzione tra gli spazi che tale barriera distingue, ad esempio lo steccato della casa di Anna, che divide il mondo chiuso della casa in cui vive col marito e quello aperto in cui si affaccia Gurov con le sue nuove possibilità, oppure la stanza d’albergo, che pure divide la vita ufficiale da quella clandestina. Dall’altro il passaggio, la provvisorietà, la direzionalità del soggetto che li attraversa, o semplicemente li osserva meditando una scelta: vi si ferma per poco tempo avendo ben altre direzioni e intenzioni,

che ovviamente vengono sconvolte. Le soglie in questo racconto assumono rilevanza come spie della condizione psicologica dei protagonisti e del pensiero dell'autore. Ricordiamo ancora Lotman, secondo cui lo spazio artistico (*chudožestvennoe prostranstvo*) coincide "col modello del mondo di un dato autore, espresso nella lingua delle sue concezioni spaziali" (1968: 195). In questo modello il concetto di frontiera è "il tratto distintivo fondamentale degli elementi del 'linguaggio spaziale', che si qualificano per quel che sono in virtù della presenza o assenza di questo connotato". I rapporti spaziali che si saldano per la contrapposizione degli spazi divisi da tali frontiere, aggiunge il semiologo di Tartu, possono "dare espressione a situazioni etiche" e assumere "in maniera non indifferente carattere metaforico" (196, 201).

Alcune ricerche sul tema dello spazio di mezzo nella *Signora* (Razumova 2001, Sherbinin 2006) hanno aperto interessanti prospettive, ma non hanno sviscerato il tema nella sua completezza. Ritengo interessante dare ulteriore sviluppo al punto di partenza di Julie de Sherbinin, che analizzando il motivo del *middle ground* nel racconto sostiene che il valore degli spazi dipenda dai punti di osservazione, tra cui quello dell'altezza e quello della lontananza orizzontale, da cui germoglierebbero i significati più importanti (2006: 181). Questo assunto mi trova d'accordo, ma ritengo di poter aggiungere che la percezione privilegiata di cui godono i protagonisti della *Signora* in determinati momenti della narrazione sia il risultato di un'espressione dello spazio, di una lontananza, a cui la soglia tende a dare maggiore orizzontalità. Ne consegue che esistono due tipi di spazi liminali nel racconto, anch'essi opposti: quello della soglia che si manifesta in forma di barriera e trasforma i luoghi attraversati e le prospettive vissute dai personaggi in esperienze sterili e momentanee; quello della soglia che si manifesta come lontananza o distanza, uno spazio dilatato in cui l'intersezione

tra le forze antinomiche viene vissuta con un atteggiamento di accettazione della vita, delle sue lente dinamiche: atteggiamento che non necessariamente porta a una soluzione, ma che almeno rende l'uomo consapevole e libero. Ecco perché le categorie di Lichačev sono molto calzanti: da un lato la libertà quotidiana (*svoboda*), materiale, che impone limitazioni e si esercita entro i limiti della legge nei rapporti con gli altri, caratterizzata dall'interlocuzione che precede un accordo, quella libertà quindi che permette ad Anna e Sergej di godere della clandestinità, pur senza alcuna prospettiva; in opposizione ad essa c'è la libertà spirituale (*volja*), un concetto più alto e scevro da forme di confinamento, che veicola la sincera espressione dei desideri più sopiti nel russo, una libertà che si può esercitare solo attraverso il movimento, quando esso si declina allo spazio illimitato (*prostor*) e genera una lontananza. La soglia presso cui si manifestano i vincoli della *svoboda* è una barriera insormontabile, mentre quella in cui si palesa la *volja* è uno spazio aperto, che non dispone i protagonisti a cambiamenti radicali, ma a una maggiore consapevolezza della propria situazione: è proprio a tale consapevolezza che pensava Tommaso Fiore quando scrisse che "un criterio infallibile guida Čechov, la liberazione dell'uomo" (1981: 135).

La stanza di Jalta, la palizzata della casa di Anna, la scala del teatro di S. sono soglie chiuse, soffocanti, ovvero barriere da cui non emergono che abbandono e disperazione, mentre il binario del treno, il molo di Jalta, la panchina di Oreanda sono soglie sul cui terreno si rimette in circolo quel lento movimento di comprensione della condizione umana che permea tutta l'opera di Čechov.

Nelle pagine che seguono proverò a descrivere questo modello di spazio liminale nella *Signora*, cercando di capire se Čechov lo abbia adottato per dirci qualcosa in più ("egli certo sa 'qualcosa' che noi ignoriamo" [Belyj 1989: 169]): non quindi

con l'intenzione di attribuire categorie a immagini che vivono di spontaneità, ma con la prudenza che dovremmo usare, ci suggerisce ancora Belyj, nell'interpretazione dei suoi "simboli", i quali, rispetto a quelli degli scrittori coevi, sembrano "più sottili, più trasparenti e meno premeditati" (168). La mia verifica si basa su ipotesi interpretative di elementi riconducibili al confronto tra spazi diversi. D'altra parte tale confronto è un esercizio automatico per il lettore della *Signora*, che assiste più volte a immagini simili replicate in contesti differenti: la candela debolmente accesa sulla barca del molo di Jalta e sul tavolo della camera di Anna; i due ginnasiali nella famiglia di Gurov e poi al teatro di S.; il pasto di Gurov prima dell'unione sessuale, che si celebra nelle camere di Jalta e Mosca; il vestito grigio di Anna, che compare al teatro di S. e nella stanza di Mosca; il prenome Sergej, che appartiene a Gurov e anche al padre di Anna.

La vicenda della *Signora col cagnolino* si svolge, potremmo dire, tra quattro città più una. Gioverà ricordarne brevemente la trama: mentre si trova in vacanza a Jalta senza il marito, che non ama e ritiene un "lacché", Anna viene avvicinata dal "don Giovanni di professione" (Fiore 1981: 141) Sergej Gurov, che trascorre un periodo di villeggiatura senza la famiglia ed è in cerca di avventure. Ne nasce un rapporto appassionato, interrotto solo dal rientro di entrambi presso le rispettive famiglie. Gurov però non sopporta di starle lontano e si reca nella sua città per incontrarla, la rivede in un teatro e riesce a riallacciare il rapporto, destinato a durare ancora a lungo, con fugaci incontri clandestini a Mosca, senza un preciso progetto per il futuro.

L'intreccio trova una particolare suggestione, si diceva, nella tensione tra le due capitali, le città di provenienza di Anna e Sergej, che secondo le regole di una storica contesa si manifestano in forma antinomica: San Pietroburgo, fredda, maschile, nebulosa, dove è cresciuta Anna Sergeevna (che in realtà a S. arriva solo dopo il matrimonio), e la Mosca in cui vive il suo

amante⁵. Mentre però la prima è solo nominata (“da lei venne a sapere che era cresciuta a Pietroburgo” [153]), nella Mosca di Gurov si riflette un paradigma molto diffuso della cultura russa, quello di città tradizionale, i cui abitanti più altolocati, “poco dinamici, indecisi”, ritiene Gurov (152), sono prigionieri di inveterate consuetudini domestiche e antichi, coloriti riti sociali, che ne annebbiano la volontà e li isolano ulteriormente rispetto allo spazio esterno, il *čuzoe*. È quella che i critici definiscono *griboedovskaja Moskva*, poiché fu proprio la commedia di Griboedov *Che disgrazia l'ingegno!* (terminata nel 1824, ma pubblicata integralmente solo dopo la morte dell'autore) a battezzare questo tipo di immagine di Mosca, specularla a quella di San Pietroburgo. Nel testo di Čechov, abbiamo traccia di questa Mosca già nella prima descrizione di Gurov, in cui si parla dei progetti di vita soffocati e trasformati in altro:

Lo avevano fatto sposare presto, quando era ancora studente del secondo anno di università, e ora sua moglie sembrava una volta e mezzo più vecchia di lui. [...] A tradirla aveva cominciato da molto, la tradiva spesso e, è verosimile che fosse per questo, sulle donne si pronunciava quasi sempre male. [...] Gurov raccontò che era di Mosca, laureato in lettere, ma lavorava in banca; che un tempo si era preparato per cantare al teatro Solodòvnikov, ma aveva smesso (151, 153).

Anna invece vive a S., pure rappresentata secondo un modello letterario consueto, quello della “città di provincia” russa: il nome puntato non può non ricordarci la città di N. delle *Anime morte*, cioè il più illustre modello di questo profilo urbano. Vi regnano grigiore, meschinità, insana curiosità, triviali apparenze, ma anche lontananza dalle capitali, quindi tranquillità di una vita che scorre senza intoppi, e nella quale l'intrusione di Gurov non può che essere un elemento di disturbo.

Jalta invece, come è stato di recente ricordato:

include molti elementi normativi dell'architettura della stazione termale, dove il paesaggio (il mare, le montagne e la cascata che unisce i loro tratti) è come se fosse "abbigliato" e "decorato" dall'architettura (il molo sulla riva, il parco, il padiglione, il bersò e così via). Essi disegnano un profilo complessivo della scena della storia d'amore "da stazione termale" tra Gurov e Anna, che dall'esterno sembra consueta (Kravčenko, Ivanickij 2018: 65).

La città rispecchia i canoni tipici del "cronotopo della stazione termale" (Flaker: 2008), è un luogo di passaggio, arioso e confinante con lontananze (il mare, la collina dove sorge Orenda), dove i forestieri cercano incontri nuovi, sospensione momentanea di quelle regole e consuetudini che nelle realtà da cui provengono li incatenano, e la cui mancanza si specchia in una continua atmosfera di indeterminatezza. Tutto è visto con occhi diversi, le certezze sospese per fare posto a regole rovesciate, che lasciano immaginare la vita diversa da come è: Ivan Bunin sottolineò la frequenza in questo racconto delle forme del verbo *kazat'sja*, 'sembrare', usato ben 18 volte (Bunin 1955: 368), mentre in tempi più recenti Kataev ha spiegato che su tale verbo si impernia un'opposizione molto importante del racconto, quella tra *kazat'sja* e *okazat'sja*, cioè 'sembrare' e 'rivelarsi' (1979: 257). Il lettore può infatti notare una serie di rimandi al motivo dell'indeterminatezza, come il baluginio, la nebbia, il monocolo. Visto dal molo di Jalta il mare appare illuminato da una "luce strana", giacché "la luna disegnava una striatura dorata" (155), mentre davanti agli amanti "una scialuppa dondolava sulle onde e sopra baluginava sonnolento un lantermino" (157). Un altro motivo, quello della luce fioca in uno spazio buio, compare qui, come anche nella stanza di Anna, durante l'incontro erotico.

Il vero “centro semiotico” non è tuttavia a Jalta, ma a Oreanda, una piccola città che si trova in alto rispetto a Jalta e dove Čechov si recava spesso (Čechov 1986: 423). Anna e Sergej ci vanno nei giorni in cui vivono la propria relazione, e da una panchina che si affaccia sul belvedere, quindi dall’alto e soprattutto da lontano, osservano il panorama e il mare. Si riflette in questa scena la funzione della lontananza che Lichačev indicava come elemento legato all’audacia (*dal’ lontananza, udal’ audacia*), perno del carattere nazionale russo: è il momento in cui la voce dell’autore prende il sopravvento su quelle dei due protagonisti.

Anche i luoghi, aperti e chiusi, all’interno delle città che si avvicendano nei brevi capitoli, riflettono le caratteristiche dei rispettivi modelli urbani: a Jalta il lungomare appare vuoto, la città “del tutto morta” (157) oppure sconvolta da un grande vento, il mare ha una “luce strana”; a Mosca “i vecchi tigli e le betulle, bianchi di brina, hanno un’espressione bonaria” (160), ma né in casa né fuori casa Gurov riesce a parlare con qualcuno, sprofonda nei pensieri, “passeggia a lungo per la stanza” (161), “cammina da un angolo all’altro della stanza” (162), e persino “le voci dei ragazzi che facevano i compiti” (160) gli sembrano moleste; nella città di S. predomina il grigio, il colore più frequente nel racconto: per la strada, nella stanza d’albergo di Gurov (che è la “migliore” [162]), nel giardino della casa di Anna, in quel teatro che ci appare squallido e pieno di fumo e polvere. Infine il belvedere di Oreanda, in alto, dove gli amanti si rifugiano trovando un posto, non solo bello, ma anche lontano dagli sguardi e quindi dai pettegolezzi: mentre “guardano giù il mare e tacciono” (157), si compiacciono anche del fatto che le proprie effusioni non siano spiate: “Si avvicinò a loro un uomo – evidentemente un guardiano – li osservò e se ne andò. E questo particolare parve così misterioso e anche bello” (158)⁶.

Veniamo ora allo spazio di mezzo, che come dicevo è

ampiamente rappresentato: le porte, il molo, il binario, lo stecato, la scala del teatro, lo specchio, ma soprattutto le tre camere d'albergo di Jalta, S. e Mosca. Fermiamoci proprio alle stanze di albergo, una tipologia di luogo molto particolare, che dicevamo di passaggio, e focalizziamo la nostra attenzione su quella di Jalta, dove avvengono i primi incontri amorosi.

Contraddicendo l'immagine canonica di provvisorio ma accogliente nido d'amore, al riparo dagli sguardi, la stanza di Jalta in cui Anna e Gurov celebrano i primi rituali amorosi non è affatto accogliente: vi regna un grande caldo, elemento che annulla la funzione protettiva rispetto all'esterno, dove pure c'è afa e forte vento, "non si sa dove cacciarsi" (154). Nella stanza ci sono elementi di estraneità. I profumi giapponesi comprati da Anna non sono fragranze esclusive ma dozzinali, come suggerirebbe la riduzione del motivo giapponese nel racconto: quando infatti Gurov si reca a S., l'opera rappresentata è *La Geisha* (peraltro di un compositore inglese), all'epoca data in pasto a qualsiasi tipo di pubblico. Stessa cosa ritengo si possa dire dell'anguria che sta sul tavolo della camera e che Gurov mangia: che rifletta vorace soddisfazione sessuale, più che sontuosità ed eleganza, è chiaro dal fatto che nella Russia meridionale l'anguria è particolarmente diffusa e non ha nulla di esotico o particolare⁷. Il gesto di Gurov, che taglia una fetta e la mangia "senza fretta" durante una "mezz'ora di silenzio" (156) è una sublimazione dell'atto erotico, vissuto però come un percorso senza via d'uscita, proprio come il luogo che lo ospita. Asfissiante, chiusa, senza aperture e senza luce ("una candela solitaria che bruciava sul tavolo" [156]), la stanza fa da contorno al monologo di Anna, da cui emerge la disperazione per una scelta non più redimibile:

Sono una donna stupida, meschina, mi disprezzo e non penso a giustificarmi. Non ho ingannato mio marito, ma me stessa. [...] Io, quando l'ho sposato, avevo vent'anni,

ero tormentata dalla curiosità, volevo qualcosa di meglio; ci deve pur essere, mi dicevo, un'altra vita. Avevo voglia di vivere! Di vivere e di vivere [...] ho detto a mio marito che ero malata e sono venuta qua... E qui continuavo a camminare come in un delirio, come una matta... ed ecco sono diventata una donna volgare, meschina, che chiunque può disprezzare (156).

Del grigiore che caratterizza la città di S., si è detto: questa tonalità si presenta in tutti gli arredi della stanza dell'albergo, caratterizza gli occhi e il vestito di Anna in teatro, tinge lo stecato che contorna il giardino della sua casa, e per il quale lo stesso Gurov prova grande fastidio: "quella maledetta palizzata" (163). Anna e Gurov si rivedono nuovamente nel teatro di S., dove lui la raggiunge, e poi ripetute volte a Mosca, presso lo Slavjanskij Bazar, albergo che Čechov frequentava con piacere, come mostra il fatto che viene citato anche in altri testi dell'autore: il *Gabbiano*, *I contadini*, *Tre anni*.

In particolare però, nel teatro di S. Čechov volle riportare alcuni dettagli di quello della sua città natale, Taganrog: emerge il profilo del classico teatro della provincia russa, in cui figurano elementi di grossolanità, un livello più basso rispetto ai grandi teatri delle capitali. Una semplice riflessione sull'opposizione che nella seconda metà dell'Ottocento caratterizzava l'esperienza di attore nei teatri delle capitali (*stoličnyje*) rispetto a quelli di provincia aiuta a definire il luogo in cui Gurov ritrova Anna. Rammentando quali conseguenze abbia su Nina nel *Gabbiano* il palcoscenico dei teatri di provincia, possiamo immaginare l'implicazione che un simile contesto ha sul futuro di Anna. Čechov vi aggiunge alcune minuzie: la nebbia sopra il lampadario, l'odore fastidioso dei mozziconi di sigaretta, la polvere, gli sguardi curiosi, il boa della figlia del governatore, i due ginnasiali che osservano il pubblico e quindi forse anche i due amanti. Gurov aspetta l'intervallo dello spettacolo per poter parlare con

Anna, la sorprende in un punto preciso del teatro, “su una scala stretta, tetra, dove era scritto ‘Ingresso all’anfiteatro’” (165). Non quindi un luogo isolato, come la camera d’albergo, ma uno spazio di mezzo affacciato a una soglia (“Qualcuno stava salendo dalla scala” [165]), da cui però provengono solo presenze e voci di disturbo che complicano l’incontro.

Anche nella camera di Mosca allo Slavjanskij Bazar figurano importanti elementi riconducibili alla soglia, sempre a divisione di due spazi opposti, cioè le vite a cui vanno incontro i protagonisti, quella ufficiale e quella clandestina. D’altra parte Čechov fa riferimento a questa impostazione disseminando per tutto il racconto variazioni del numero due, e nello specifico evocando, proprio mentre accompagna la figlia a scuola prima di incontrare Anna in albergo, alcuni pensieri di Gurov sulla propria doppia vita: “Aveva due vite: una chiara, che tutti coloro cui interessava vedevano e conoscevano [...] e un’altra che scorreva segreta” (166). Gurov però riconosce che è proprio la sua vita clandestina a dargli le esperienze migliori, ed estende questa osservazione a tutti: “supponeva sempre che in ogni individuo, sotto il velo della segretezza, come sotto il velo della notte, scorresse la sua vita vera, quella più interessante” (167). Questo pensiero viene peraltro anticipato dal contenuto del suo breve dialogo con la figlia, in cui Gurov argomentava la radicale differenza di temperatura nei diversi strati atmosferici.

Il tema della doppia vita è la struttura portante del terzo interno. La porta, che nella stanza di Jalta era solo immaginata (“un’espressione di smarrimento, come se qualcuno d’un tratto avesse bussato alla porta” [155]), a Mosca compare (“salì di sopra e bussò piano alla porta” [167]) e divide Gurov da Anna, che non a caso indossa lo stesso vestito grigio che aveva a teatro. Di questa stanza non sappiamo nulla, tranne che ci sono una poltrona e una finestra, ma anche qui Gurov consuma un pasto mentre Anna si tormenta con i propri pensieri, spostando

lo sguardo su una lontananza: “continuava a stare in piedi, girata verso la finestra” (167). E poi lo specchio, ultima soglia, la più importante in questo interno, davanti al quale Sergej ha l’epifania della propria maturazione anagrafica. Essa è lanciata a una velocità molto maggiore rispetto a quella sentimentale⁸, che invece si assoggetta a un’altra forza: al lento, perfetto movimento che guida tutto il racconto di Čechov, imponendo un ritmo uniforme anche ai veloci cambi di scena (Nabokov parlerà di un “sistema di onde” [1987: 299]). E questo movimento sembra l’unica strada percorribile, l’unico modo di venire a contatto con quella pura, misteriosa bellezza di cui l’autore fa menzione nella celebre scena di Oreanda:

Le foglie non si muovevano sugli alberi, gridavano le cicale, e il rumore monotono, sordo del mare che veniva da sotto, parlava della tranquillità, del sonno eterno che ci attende. Quel rumore là sotto era uguale quando non c’erano né Jalta né Oreanda, sciaborda adesso e continuerà a farlo altrettanto indifferente e sordo, quando noi non ci saremo. E in questa costanza, nella completa indifferenza per la vita e la morte di ognuno di noi si nasconde, forse, il pegno della nostra salvezza eterna, del movimento ininterrotto della vita sulla terra, della perfezione ininterrotta (157).

Proviamo, in conclusione, a mettere ordine in questi spazi. Nella *Signora col cagnolino* le città identificano alcuni tratti strutturali dei personaggi, ma nelle pieghe dell’intreccio essi si contaminano con altri spazi aperti e chiusi, in cui si specchiano invece caratteristiche più contestuali, impressioni, riflessioni e sentimenti in divenire. La storia d’amore tra Anna e Sergej vive in questi luoghi fasi differenti, ma i cambiamenti sono pochi e lenti, poiché entrambi dall’inizio accettano il compromesso della clandestinità, che non intendono sciogliere. Anna è almeno momentaneamente rassicurata dal “qualcosa escogiteremo”

(168) di Gurov e la loro storia alterna momenti di sofferenza a momenti di “liberazione”.

Čechov sembra dunque servirsi di queste categorie per suggerire che l’unione ideale, quella in cui si ha la consapevolezza della propria vita e delle proprie possibilità, si celebra attraverso la *volja*, in uno spazio aperto dove si compie il rito del movimento: “il rumore monotono, sordo del mare” che “era uguale”, la “costanza”, la “completa indifferenza per la vita e la morte”, il “movimento ininterrotto della vita sulla terra”, la “perfezione ininterrotta” (157).

Il pensiero va anche all’alto significato che Čechov attribuisce in questo racconto al mare, un elemento naturale che mancava da circa un anno in una sua opera e che torna essenziale (Razumova 2001: 412): il primo incontro sulla spiaggia, il primo bacio sul molo; la notte di Jalta, mentre una barca dondola lentamente; il momento “liturgico” di Oreanda, vissuto guardando il mare dall’alto e udendone lo sciabordio. E poi ancora lo spazio profondo, anche quando non è il mare: la finestra della stanza di Mosca, attraverso cui lo sguardo di lei si perde fuori; il binario della stazione da cui, “guardando l’oscurità lontano” (159), Gurov vede partire Anna e ha un presagio della pienezza dei propri affetti; la soffocante casa di Mosca, dove la moglie è “limitata” (*nedaleka* in russo, letteralmente che “non va lontano”) e lui non sa dove andare. Le soglie, in pratica, hanno effetti diversi a seconda dello spazio che dividono, e si caratterizzano per opposizioni. Una di queste, quella tra parlare e recitare qualifica le soglie in modi opposti (Razumova 2001: 415): negativamente la scala del teatro, dove infatti entrambi sentono il disagio di essere sottoposti a una *svoboda* richiamata dall’ufficialità del luogo (dove è presente il governatore), o meglio a regole che di fatto ne limitano i discorsi e le azioni; positivamente però a Oreanda, oppure alla stazione vicino a Jalta, oppure ancora sul molo, cioè territori oltre i quali, come ho voluto far

notare, si staglia un ampio orizzonte, una porzione di territorio capace di attribuire intensità alla *volja*.

La soglia, il confine, la barriera sono quindi agenti diversi nel rispettivo richiamo alla *svoboda* oppure alla *volja*: dividono e condannano i protagonisti ad un'ombrosa e colpevole clandestinità nel primo caso (la scala del teatro, la palizzata della casa di Anna, la porta delle stanze di albergo); aiutano nella lenta, silenziosa comprensione della propria condizione nel secondo caso, in cui di fatto la barriera fisica risulta completamente assente e la soglia spalanca al personaggio una virtuosa orizzontalità.

NOTE

¹ Sull'opposizione tra *volja* e *svoboda*, rimando alla bibliografia presente nell'apposita sezione (§ 421, 4211) del volume *Tolkuja slovo* di Vardan Ajrapetjan (2001: 213-14, 319-20).

² La traduzione di Lo Gatto non rende perfettamente l'aggettivo *mi-molëtnoe*, che contiene la radice let- del verbo movimento "volare".

³ D'ora in avanti i richiami bibliografici all'edizione italiana della *Signora col cagnolino* (Čechov 1899: 151-69) verranno indicati con il solo numero di pagina in parentesi.

⁴ "Negli umori, tendenze contrastanti; nella volontà, desideri contrari; nei pensieri, idee contraddittorie. Le antinomie frazionano tutto il nostro essere, tutta la vita creata. Dappertutto e sempre contraddizioni!" (Florenskij 1998: 551).

⁵ D'altra parte i protagonisti si specchiano in una "simmetria compositiva che divide l'opera perfettamente a metà", facendo sì che la linea di confine "venga quasi cancellata: Anna Sergeevna non si oppone a Gurov, non lo mette in ombra né definisce la sua immagine, al contrario la completa e la allarga" (Razumova 2001: 411).

⁶ Il motivo delle effusioni "spiate" è ricorrente e trasversale nel racconto: "Lui allora la guardò fissa e d'un tratto l'abbracciò e la baciò sulle labbra, e fu avvolto dall'odore e dall'umidità dei fiori, e subito si guardò intorno spaurito: che qualcuno abbia visto?" (155); "quando vicino a loro non c'era nessuno, lui d'un tratto la attirava a sé e la baciava con passione" (158); "questi

baci in pieno giorno, guardandosi intorno e con la paura che qualcuno vedesse" (158); "Si sentirono accordare i violini e un flauto, d'un tratto ebbe paura, gli sembrava che da tutti i palchi li stessero guardando" (164).

⁷ Nelle memorie dello scrittore russo emigrato Don Aminado, che visse la propria infanzia in una città non lontana dalla Crimea, vengono menzionati gli sterminati campi per la coltivazione delle angurie, dove l'autore e i compagni di scuola entravano di nascosto per rubare: "Come veri *comanches*, pancia a terra, e volgendo ogni secondo l'orecchio alla terra per distinguere al meglio lo scalpitare dei cavalli, ci muovevamo lentamente in avanti, aggirando con scaltrezza la decrepita baracca del vecchio. In un attimo gli occhi dei più arditi abbracciavano i tesori tanto bramati: le angurie verdi e bianche e i fragranti meloni cantalupo posti al sole avrebbero dissetato i temerari. Zavorrati dai trofei e sempre strisciando, tornavamo indietro" (2014-15: 126).

⁸ Anche a proposito della maturazione di Gurov c'è a mio avviso un equivoco. L'idea che Gurov cambi radicalmente è molto fuorviante, come dimostra il fatto che anche nella stanza di Mosca fa gli stessi ragionamenti che faceva a Jalta. Ritengo che non ci sia alcun cambio radicale o metamorfosi, come vari critici hanno sostenuto, sia dopo l'uscita del racconto (il critico Michail Al'bov: "Di nuovo nella *Signora col cagnolino* c'è il fatto che viene mostrato il processo di rinascita dell'uomo" [Čechov 1986: 428]), sia dopo più di un secolo (Sherbinin 2006: 188; Parts 2008: 144). Né ritengo si possa parlare di "resurrezione" o di "nuovo Gurov" (Kataev 1979: 250, 254). Nel racconto emerge al contrario una lentissima presa di coscienza che è in divenire e che al termine della narrazione è ben lungi dall'essere completa. Tolstoj scrisse infatti che Anna e Gurov "ancora non hanno elaborato dentro di sé una visione chiara del mondo, non hanno distinto il bene dal male. Prima si vergognano, cercano; poi ritenendo di essere giunti sulla linea che distingue il bene e il male, ci restano, cioè praticamente sono degli animali" (Čechov 1986: 426). Si veda anche Nabokov: "Non esiste un problema, né un vero climax, né una soluzione finale" (1987: 299).

BIBLIOGRAFIA CITATA

Ajrapetjan, Vardan Eminovič (2001), *Tolkuja slovo. Opyt germenevotiki po-russki*, Moskva, Jazyki Slavjanskoj Kul'tury.

Bachtin, Michail Michajlovič (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.

- Belyj, Andrej (1904), "Čechov", *Gli spettri del caos*, ed. Rosanna Casari; Ugo Persi (1989), Milano, Guerini e Associati: 165-71.
- (1907), "A.P. Čechov", *Gli spettri del caos*, ed. Rosanna Casari; Ugo Persi (1989), Milano, Guerini e Associati: 172-78.
- Bunin, Ivan Aleksevič (1955), *O Čechove. Nezakončennaja rukopis'*, New York, Izdatel'stvo im. Čechova.
- Čechov, Anton Pavlovič (1899), *La signora col cagnolino e altri racconti*, trad. it. a cura di Bruno Osimo, Milano, Mondadori, 1996: 151-69.
- (1986), *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-i tomach. Sočinenija v 18-i tomach*, Moskva (1974-83), Nauka, vol. 10.
- Don Aminado (2014-15), "Treno sul terzo binario", trad. it. a cura di Marco Caratozzolo, *eSamizdat*, 10/1: 117-28.
- Fiore, Tommaso (1981), "Čechov", *Quaderni del Liceo Classico "Quinto Orazio Flacco"*, Liceo "Orazio Flacco", Bari, 4, 131-56.
- Flaker, Aleksandr (2008), "Kurort kak chronotop", Id., *Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis'*, Moskva, Tri kvadrata: 409-18.
- Florenskij, Pavel Aleksandrovič (1998), *La colonna e il fondamento della verità*, Milano, Rusconi.
- (1999), *Il cuore cherubico. Scritti teologici e mistici*, ed. Natalino Valentini e Lubomir Žak, Casale Monferrato, Piemme.
- Kataev, Vladimir Borisovič (1979), *Proza Čechova: problemy interpretacii*, Moskva, Izdatel'stvo MGU.
- Kravčenko, Ol'ga Anatol'evna; Ivanickij, Aleksandr Il'ič (2018), "Gorod kurort kak «prostranstvo ljubvi» v ruskoj literature: evoljucija roli i smysla (Knjažnja Meri i Dama s sobačkoj)", *Priroda. Čelovek. Kul'tura. Materialy pervogo Meždunarodnogo naučno-prosvetitel'skogo foruma*, ed. Svetlana Turkulec, Moskva, Naučnyj Konsultant: 62-68.
- Lichačev, Dmitrij Sergeevič (1984), "Note sul russo", trad. it. a cura di Stefano Bartoni e Sergio Mazzanti (2005), *eSamizdat*, 1: 37-47.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1968), "Il problema dello spazio artistico in Gogol", Jurij Lotman, Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani: 193-248.

- Marcucci, Giulia (2011), *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema (1909-1973)*, Roma, Aracne.
- Nabokov, Vladimir (1987), *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti.
- Parts, Lyudmila (2008), *The Chekavian Intertext. Dialogue with a Classic*, Columbus, Ohio State University Press.
- Razumova, Nina Evgen'evna (2001), *Tvorčestvo A.P. Čechova v aspekte prostranstva*, Tomsk, Tomskij Gosudarstvennj Universitet.
- Sherbinin, Julie de (2006), "The Poetics of Middle Ground: Revisiting *The Lady with the Little Dog*", *Anton Pavlovich Chekhov. Poetics-Hermeneutics-Thematics*, ed. John Douglas Clayton, Ottawa, University of Ottawa: 179-92.
- Tomaševskij, Boris Viktorovič (1925), *Teorija literatury*, Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo.
- Zamjatin, Evgenij Ivanovič (2004), *Sobranie sočinenij v 5-i tomach*, Moskva, Russkaja kniga, vol. 4.

CRISTINA JANDELLI

Forme dell'Italia che cambia. Moretti neomoderno

Scrivono Roberto Mordacci ne *La condizione neomoderna*: “In generale, nel cinema recente sembra affiorare una ricerca di storie e immagini che siano credibili nel mettere a fuoco le domande centrali proprio sulla soggettività, sulla realtà e sulle scelte morali” (2017: 102). E prosegue:

L'orientamento verso il realismo, in arte come in filosofia, è un tratto che richiama la prima modernità [...]. Liberarsi dal dogma della provocazione e del “superamento” delle forme, innovare senza limitarsi a dissacrare, creare nella consapevolezza del radicamento nel reale sembra essere la sfida che l'arte contemporanea rivolge a se stessa (103).

Del radicamento nel reale, il cinema morettiano pare a pieno titolo garante. Però cineasti italiani moderni come Zavattini, Ferreri, Pasolini, e soprattutto Moretti, non adottano uno stile realistico. Al contrario il loro cinema, mentre si interroga instancabilmente sul soggetto e sulle sue scelte morali, si muove compatto ai margini del realismo che pure viene praticato, inscenato, evocato nei loro film. Ma lo fanno torcendosi e guardando al

grottesco, al surreale, all'eccesso e all'autoriflessività. In questo tratto sta il profondo assorbimento del cinema felliniano nella norma estetica del cinema moderno (De Vincenti 2016), italiano prima che internazionale.

Secondo Mordacci il momento storico presente, il *neomoderno*, presenta analogie con la prima modernità europea, ovvero il periodo fra Cinque e Seicento che culminò nel Settecento con l'Illuminismo. Naturalmente, spiega, le differenze sono profonde, basti pensare alla globalizzazione e al mondo interconnesso, ma anche all'accelerazione imposta dai progressi tecnologici. Inoltre la situazione caotica dell'ordine dei poteri e delle forze in gioco fa sì che fra le potenze mondiali non vi sia né un'egemonia né un equilibrio riconosciuto. L'inizio del nuovo millennio, scandito dall'11 settembre, ha segnato l'avvento della connessione planetaria attraverso la rete che ha creato nuove relazioni, "virtuali" quanto onnipersive. Quanto all'Europa, "ogni aspirazione a una visione eurocentrica è definitivamente tramontata". Eppure "l'esperienza della prima modernità, dell'Illuminismo e delle sue deviazioni tardomodern e post-modern è preziosa e soprattutto unica" (Mordacci 2017: 126-127). Anche se il neomoderno non è un'epoca felice è non è un'epoca "europea"¹, né l'alba di una nuova promessa, anche se è un periodo di lotta e di sofferto impegno, la ripresa di consistenza del soggetto individuale appare nel contesto significativa². "Il neomoderno", conclude Mordacci, "è questo tempo di ricerca, che ha come caratteristica proprio il contrario della fine del pensiero: piuttosto un suo rinnovato inizio, che non si è mai realmente spento e che certamente è, ancora, l'eredità viva della prima modernità" (108).

1. *Il collasso dell'intero*

Alla vigilia della nascita della società liquida, nel 1989 che segna, con una serie di eventi geopolitici di impressionante

portata, una svolta epocale, appare in Italia un film ancora oggi dibattuto, quasi interamente girato in una piscina all'aperto. *Palombella rossa* di Nanni Moretti segna l'atto di reclusione di un soggetto sprezzante dentro i confini della perdita. L'infanzia edenica di Michele Apicella non tornerà più come le merendine, ma anche l'adolescenza in cui è immerso, per la giovane età dei compagni di squadra, e a cui il personaggio con ogni evidenza richiama: divenuto dirigente del PCI Michele ha perso la memoria, quella di un'epoca di cui sembra percepire appena l'importanza tanto appare già sfocata e inservibile. Scrive Antonio Costa:

Un aspetto per molti versi unico di Moretti è la sua capacità di cogliere con tempismo assoluto e, a volte, addirittura di anticipare le svolte epocali della società italiana. È accaduto con *Palombella rossa* (1989) uscito alla vigilia del crollo del muro di Berlino, in cui racconta la crisi di un'intera classe politica facendo immergere lo spettatore in un caso di amnesia che colpisce il protagonista, un giocatore di pallanuoto (sport che lo stesso Moretti ha praticato). La concretezza e l'esattezza dei disagi e dei comportamenti del singolo diventa la forma in cui si manifesta la perdita di memoria storica collettiva (2013: 111-112).

Le parole d'ordine della sinistra italiana sono disperse nei contrasti di una partita di pallanuoto dilatata, continuamente interrotta da lacerti del passato che non si ricompongono. Ai bordi si fa il tifo, si guarda di *Doctor Zhivago* di David Lean (*Il dottor Zivago*, 1965) e si ripetono le battute del copione nell'inutile attesa di un lieto fine sentimentale³. La piscina di Apicella disegna un intero chiuso di potente impatto formale. Perfino il precedente de *The Graduate* di Mike Nichols (*Il laureato*, 1967), che segna l'avvio della Nuova Hollywood, impallidisce al confronto: anche quel protagonista stentava a crescere e sperimentava, nell'intero liquido domestico, la perdita dei punti di

riferimento, i fermenti dell'età pre-globale. Ma Benjamin Braddock non è in grado di dialogare con il mondo, mentre il "politico senza potere e fallito" (Mazierska; Rascaroli 2006: 131) Apicella non vi rinuncia, anzi continua a puntare gli occhi verso il sol dell'avvenire, che poi è un atto di riflessione e rifrazione: lo sguardo del sé bambino che, coprendosi gli occhi, interpella lo spettatore nell'ultimo primo piano del film è un sorriso rivolto al sole che pare accecarlo. Un sorriso sincero ma anche enigmatico, da sfinge.

In *Ecce Bombo* (Moretti 1978) l'armata brancaleone degli attivisti sessantottini capeggiati da Apicella sbaglia posizione e si ritrova con l'alba alle spalle, già passata, inghiottita dalla storia. Nel finale di *Palombella rossa* Apicella si ritrova immerso in una folla davanti a un sole scenografico, metà deus in machina e metà citazione del cinema moderno italiano, il sole di Ferreri che chiude *Dillinger è morto* (1969): il sole dell'ideologia è una messa in scena, una fuga dall'intero chiuso della piscina, una forma puramente onirico/immaginaria come il sole pop art di Dillinger (anche lui in fuga dalla prigione domestica), ma stavolta non è sorto dalla parte sbagliata. È solo un sole spoglio di vita, contemplato come un'installazione della società dello spettacolo issata in cima a un prato.

L'acqua di *Palombella rossa* brulica di presenze agonistiche ma anche di marche del consumo alimentare, le merendine pubblicitarie del pre-partita che sfilano sull'acqua e sull'accorato commento lirico di Nicola Piovani. Alcuni segmenti dedicati alla piscina si rivelano oggettive irreali, lo sguardo sulle pubblicità delle merendine prima, e sui giocatori in partita poi, sono osservati insistentemente dall'alto, come se la forma dell'intero venisse scrutata da una deità posta ad osservare le proprietà di questo rettangolo trasfigurato in texture grafica, dunque in immagine per così dire astratta. Avvicinandovisi la macchina da presa mostra i tiri di pallone (fra cui la palombella del titolo, un

tiro in porta che inganna il portiere): quelli di Apicella sono preceduti dai monologhi che rallentano l'azione, frustrano l'attesa del risultato sportivo e insinuano un sospetto di uno smaccato narcisismo dove, come vedremo più avanti, l'unica assunzione di responsabilità del soggetto pare essere invece quella di esibire consapevolmente il proprio corpo⁴.

Si tratta, come è stato ampiamente dibattuto (Mazierska; Rascaroli 2006: 43), di un "effetto autobiografico". E soprattutto di un corpo imprevisto. "Abile, energico, sportivo, sempre pronto all'attività fisica" (126). È una strategia postmodernista (Barotsi; Antonello 2009) che consente di rendere autobiografico il racconto: divenendo Michele, l'attore Moretti consegna al Moretti regista un personaggio totalmente ascrivibile alla persona Moretti. E così il suo "impegno perplesso" diventa un diario in grado di perfezionare la proposta diaristico-cinematografica zavattiniana. Già Mazierska e Rascaroli (2006: 48) hanno notato come le teorie di Cesare Zavattini, specie quelle degli utopistici *Cinegiornali liberi* (1968-1970), influenzino il cinema di questa stagione morettiana⁵. Ma qui mi riferisco a un caso specifico precedente, quello di Caterina Rigoglioso, vera protagonista di un fatto di cronaca 'costretta' a rivivere un fatto scabroso della sua giovane vita davanti alla macchina da presa. Nell'episodio girato da Francesco Maselli del "film inchiesta" *Amore in città* (1953), Rigoglioso appare impacciata, inverosimile nell'interpretare sé stessa mentre abbandona il neonato. La messinscena imperfetta del personaggio fa franare il progetto diaristico zavattiniano. Invece il "cittadino ordinario" Moretti⁶ si trasforma sullo schermo in un personaggio credibile, per così dire "autentico", in virtù della performance dell'attore Moretti che mette un corpo atletico, la sua inconfondibile voce acuta e sovraccitata, una mimica precisa e severa al servizio di nuove strategie di impegno politico che, nella loro declinazione postmoderna, creano un nuovo personaggio-portavoce, un personaggio

incarnato, dal corpo sovraesposto. Un sé completo e credibile, una prima persona cui affidare la piena responsabilità di un discorso morale e politico.

In *Palombella rossa* il primo piano è solo una delle modalità con cui il protagonista interloquisce con lo spettatore, le altre inquadrature ostentano la sua nudità. La vulnerabilità del corpo è inscenata per tutto il film, Moretti è vestito solo di un costume da nuoto, con cuffia o senza. È un corpo agonistico affranto. Il fisico dell'io narrante smemorato saetta dentro le inquadrature, corre a bordo piscina, conversa con vari interlocutori sempre senza riparo di fronte allo sguardo spettatoriale. Tale sovraesposizione del sé troverà la sua ideale conclusione nel racconto della vera malattia del regista nell'ultimo episodio di *Caro diario* (1993). Ma Federica Villa presenta le prove di quanto sia inautentica l'autobiografia di questa 'egocentrica Cassandra della sinistra' (Bonsaver 2001-2002): nel finale di *Caro diario* il patto di sincerità va in frantumi e si insinua il sospetto che si tratti di una pura finzione in grado di generare un'"autobiografia disattesa" (Villa 2007: 81). L'esibizione fisica, a partire da *Palombella rossa*, fornisce invece una garanzia di massima autenticità, in pieno contrasto con la recitazione straniata dell'attore che grida le battute, canta e stona, senza cercare mai, brechtianamente, l'identificazione dello spettatore cui è richiesto anzitutto di ascoltare e sentire quel che ha da dire, cosa tormenta visceralmente l'amnesico: "Bisogna inventare un linguaggio nuovo, bisogna inventare una vita nuova" [...] "Non bisogna fare un uso criminale delle parole" [...] "Odio la parola scritta" [...] "Noi dobbiamo guardare al nuovo, noi dobbiamo aprire le porte del partito a tutti, ai giovani, alle donne, ai lavoratori, ai movimenti" [...] "E allora perché tutta questa paura" [...] "Io mi aspettavo di più, di più dalla vita, di più e meglio"; e anche: "Cosa è questa cosa totalità? È un campo, un campo da gioco".

Come dimostra Caroline Levine (2015), l'intero è la forma principe, una forma vivente nella sua unità che marxismo e neocriticismo hanno utilizzato come concetto descrittivo dell'opera in sé. Ma dagli anni Settanta e Ottanta è divenuto chiaro che le forme estetiche non possono essere considerate come unità chiuse nei loro confini, cioè l'unità estetica (opera) non è separabile dai mondi sociali della sua creazione (modi di produzione) e ricezione (modalità di consumo).

Palombella rossa pone la questione dell'interezza confinata e la estende al concetto di forma filmica. L'opera di Moretti dialoga con le altre forme della comunicazione e dello spettacolo, ogni sequenza sembra scaturire dal contesto mediale dell'epoca, illustra quasi in modo didascalico il concetto di *différance* introdotto da Derrida. Come evidenzia Cecchi, sulla scia di De Bernardinis (2006), l'intero chiuso della piscina è connesso ad altre presenze mediatiche (Cecchi 2019): la televisione (il dibattito politico), il cinema post-classico (il citato *Dottor Zivago*), la musica pop (la canzone di Battiato, *E ti vengo a cercare*) e il giornalismo (l'intervista a bordo campo) mentre l'estensione temporale del soggetto si dilata dal presente all'infanzia e alla giovinezza anche grazie all'inserito di un film amatoriale girato dal cineasta negli anni della militanza politica che consente di esplorare un altro stadio della vita del personaggio, la prima giovinezza. E poi è padre, ma un padre inetto (non riesce ad instaurare alcun tipo di relazione con la figlia interpretata da Asia Argento). Apicella ha una storia di "sconfitta" alle spalle⁷ e la piscina è un intero interconnesso. Con i suoi bordi e la sua forma chiusa, include e non esclude il mondo circostante, lo chiosa e lo interroga, riflettendo sulle forme del linguaggio verbale. Così il racconto esplose e si frammenta ma senza perdere la sua interezza e senza rinunciare a una scrittura solida e in un certo senso perfino classica, dal momento che utilizza l'espedito secondo cui l'intera partita di pallanuoto può essere letta

come l'immaginazione del soggetto traumatizzato dall'incidente automobilistico mostrato nel pre-finale. *Palombella rossa*, pur inscenando la forma dell'intero chiuso, appare il regno delle discontinuità e delle dissonanze e così apre le porte al cinema italiano contemporaneo che contiene elementi di continuità e discontinuità con il passato nazionale, ma anche di accordo e disaccordo rispetto alle forme del *world cinema* (Elsaesser 2005).

Secondo Luce Irigaray l'intero chiuso, in quanto forma unica, è un prodotto della discriminazione che conduce in ambito politico al totalitarismo e rivela il fallomorfismo dell'Occidente (1985: 26): la filosofa, leggendo l'intero come desiderio di controllo e dominazione sulla pluralità ed eterogeneità dell'esperienza, gli oppone la forma femminile diffusa e plurale che contrasta confini, prigionie, inclusioni ed esclusioni. Solo frantumando l'ormai ingestibile intero chiuso, il soggetto bambino di *Palombella rossa* può entrare a far parte della comunità radunata sotto il sol dell'avvenire, residuale forma dell'utopia di cui il cinema italiano continua a nutrirsi tutt'oggi.

Levine formula la teoria delle sfere separate secondo cui le forme confinate, chiuse, possono incoraggiare la critica e l'innovazione grazie alla loro proprietà autoriflessiva (2015: 24-48): il dirigente del PCI che si è dimenticato il suo ruolo e regredisce, grazie all'azione fluidificante dell'acqua, allo stadio puerile, sceglie la forma chiusa della piscina e insieme il regista utilizza quella autoriflessiva del sé, ovvero dell'autofiction di Michele, iniziata con *Io sono un autarchico* (1976), per continuare a interrogare il presente.

Si accennava alla data spartiacque rappresentata dal 1989 che segna l'avvento dell'era post-ideologica: la caduta del muro di Berlino, Piazza Tienanmen, Piazza San Venceslao, la caduta dell'apartheid e del regime di Ceaucescu coincidono in Italia con la trasformazione del PCI. *Palombella rossa* esce nelle sale italiane il 15 settembre 1989: fra il novembre e il dicembre

successivi Moretti riprende a Francavilla di Sicilia (quella del film è la piscina delle terme di Acireale), Milano, Roma, Torino, Napoli, Bologna, Genova e San Casciano Val di Pesa le tormentate riunioni di sezione del Partito Comunista in procinto di trasformarsi nel nuovo soggetto politico, il Partito Democratico della Sinistra, che Achille Occhetto sancirà nella “svolta della Bolognina”: nel 1990 uscirà il primo documentario del regista, privo di commento, dal titolo *La cosa*. Cavalcando gli eventi storici e anticipando lo smarrimento dei militanti del PCI, *Palombella rossa* appare oggi un film spartiacque come l'anno della sua uscita, teso tra i vincoli della forma intera e proiettato verso la sua frantumazione.

Fra le tante conseguenze della caduta del muro di Berlino c'è anche quella della nuova Europa che, negli anni successivi, renderà sempre più inservibili i concetti di identità nazionale, come efficacemente ha dimostrato Ilaria De Pascalis (2015: 47)⁸. Fino ad allora aveva ospitato cinematografie in grado di confermare le specificità linguistiche e culturali di ogni singolo Paese, con un pubblico essenzialmente nazionale cui rivolgersi e una forte tradizione critica che si opponeva alla natura spettacolare e sovranazionale del cinema hollywoodiano. A partire dall'inizio degli anni Novanta avanza una nuova stagione, di cui il cinema morettiano si fa promotore e portavoce, a partire dalla formula della coproduzione europea venduta nei vari paesi grazie alla cassa di risonanza garantita dall'evento mediatico cui danno vita i principali festival (nel caso specifico quello di Cannes, il più prestigioso). *Palombella rossa* vince premi nazionali e *Caro diario* internazionali. Quando il processo di dissoluzione della forma filmica tradizionale matura, il cinema di Moretti – come quello di molti autori italiani successivi – diverrà un'altra cosa anche a livello produttivo (Sacher Film) e distributivo (Tandem), sempre meno legato alla centralità del sistema nazionale. Moretti diverrà poi anche esercente e direttore

di rassegne (Sacher Festival) e indicherà nuovi modelli di indipendenza produttiva e realizzativa ai registi italiani ed europei⁹. I programmi di sostegno della UE rendono vantaggiosa in questi anni e nei seguenti la coproduzione e il circuito dei festival internazionali, divenuti eventi globali, trasformano non solo il panorama italiano: Moretti, considerato maestro della nuova *koinè* europea insieme a von Trier, Almodovar, Wenders, Kusturica, Greenaway e altri, contribuirà a rendere il film nazionale sempre più ibridato e così facendo finirà indirettamente per mostrare cosa sta diventando l'Europa, un'entità insieme concreta e di finzione, che è e non è ancora (Comand; Menarini 2006: 166-169).

Palombella rossa, riflessione sulla forma (estetica e politica) dell'intero, sul piano della rappresentazione coincide con la piscina e su quello del racconto si rivela un'unità coesa a discapito di potenti forze centrifughe che continuamente la minano e tentano di disgregarla: non possono riuscirci perché il soggetto, anche se sconfitto, appare resistente come la sua forma fisica. Sul piano del personaggio il film amalgama tre tempi della vita in un'unica forma ritmica dell'esistenza, mentre il contesto si apre al passato e al presente dei media creando varie configurazioni intertestuali. L'intero si rivela così innervato di relazioni, cioè proteso verso un'altra forma, quella della rete, del network che minaccia tale instabile unità, l'assedia e la proietta verso nuove incognite, con il supporto della forma ritmica. Come i muri e i regimi che nel 1989 crollano, anche l'intero morettiano è sul punto di collassare: dopo *Palombella rossa* il personaggio di Michele Apicella, che fino a questo momento era stato il protagonista del suo cinema, scomparirà lasciando il posto alla stesura di un diario in prima persona. Il film successivo propone una forma cinematografica ormai liberata dall'obbligo dell'inezienza.

2. Forme della rete, della gerarchia e del ritmo

In *Caro diario* l'intero è rappresentato dalla scrittura del sé. La mano in soggettiva verga su un foglio a righe l'incipit del racconto: attraverso i tre episodi di cui il film si compone si scende sempre più verso la profondità delle esperienze vissute dall'io narrante, da una peregrinazione cittadina a una fuga per mare, per chiudere con l'odissea del cancro (Villa 2007). Le forme della memoria si scontrano con la presentificazione del tempo filmico che attualizza ogni sequenza ma anche con il tempo presente scelto dalla voce narrante che non proviene dal passato ma dall'ora, qui. L'istanza narrante, nel cinema, è un'entità astratta che assume maggiore concretezza se si manifesta attraverso una voce: in *Caro diario* la voce di Moretti guida lo spettatore e orienta le sue attese nel corso dei tre episodi ("D'estate a Roma i cinema sono tutti chiusi, oppure ci sono film come *Sesso, amore e pastorizia*"). Ma che tipo di narratore è quello che si presenta attraverso il diario e soprattutto attraverso la voce e la persona di Nanni Moretti? Nel film enunciatore e personaggio coincidono, rafforzando la presenza del narratore contemporaneamente dislocato dentro e fuori la diegesi. È stato notato (Villa 2007: 85) che la prima frase del diario disegna un'attesa all'insegna del principio di piacere ("Caro diario, c'è una cosa che mi piace fare più di tutte!"). Dal foglio di carta la soggettiva si dilata alla strada cittadina, un percorso dentro il quale entra fisicamente il protagonista sulle due ruote osservato dalla macchina da presa che lo segue e talvolta precede o affianca. Per tutto il primo episodio, "In vespa", la macchina da presa inseguirà, seguendo i dettami teorici del cinema del pedinamento di zavattiniana memoria, questo principio di piacere, viaggiare sulle due ruote per le strade deserte di Roma d'estate. Anche se il punto di vista è strettamente soggettivo, gli oggetti della visione (che siano palazzi o oasi nel verde, mura imperiali o muretti di periferia) parlano di una ²realtà fotografata², la Roma dei primi anni

novanta. Il soggetto in movimento permette allo spettatore di cogliere il senso di libertà della peregrinazione disancorata dagli obblighi formali del racconto, come in un estremo omaggio alla modernità cinematografica scandita dall'erranza dei personaggi, anche se finora mai montati in Vespa. Ogni viaggio ha un punto d'arrivo e quello del protagonista del "capitolo I" informa l'intero racconto. È la ricerca di un vero luogo, di una verità indexicale, come quando Rossellini sceglieva il vero luogo della morte di Don Morosini per inscenare la fucilazione di Don Pietro nella penultima sequenza di *Roma città aperta* (1945)¹⁰. Ogni viaggio conduce a una meta: Moretti ferma la vespa sul cavalletto davanti al luogo dove Pierpaolo Pasolini è stato ucciso. L'attenzione della cinepresa si sofferma sul monumento abbandonato e l'evocazione della morte trasforma il principio di piacere nel dovere memoriale. Il viaggio si arresta davanti al brutto esempio di rimozione collettiva della morte di un grande intellettuale e artista italiano del Novecento, nonché uno dei pilastri della modernità cinematografica.

Senza questa conclusione, il primo episodio di *Caro diario* avrebbe potuto segnare, anche grazie alle idiosincrasie del soggetto in movimento, un perfetto ingresso del cinema italiano nella stagione postmoderna: il principio di piacere elevato a misura delle azioni del singolo, l'irrisione, il gioco anche crudele con il cinema italiano coevo, l'incontro con la protagonista del musical *Flashdance* (Adrian Lyne 1983)¹¹ e con personaggi casuali che, misurando la distanza del soggetto con il mondo, ribadiscono la sua centralità di individuo sconfitto e la sua solitudine. Ma la brusca sterzata del finale impedisce di aderire alla visione postmoderna, ludica e di superficie. Davanti agli occhi dello spettatore, all'improvviso, con l'incuria riservata al monumento funebre si leva l'accusa contro la rimozione del passato, la colpevole perdita di memoria di un intero Paese¹². In tutti e tre i capitoli di cui si compone *Caro diario*, lo spazio è

il vero agente narrativo, mascherato dalla prima persona del narratore che funge da guida attraverso di esso – siano strade, mari o cliniche. Questo spazio, alla fine di “In vespa”, rivela incuria, amnesia. Il doloroso percorso diaristico diventerà un modello implicito del cinema italiano neosperimentale del nuovo millennio, si pensi a *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi (2002) che, pur inserendosi nella tradizione femminista del documentario di found footage già presente negli anni Settanta, fa del diario un elemento chiave della sua poetica.

2.1 Modelli

In un saggio di qualche anno fa, *Tradizioni e caratteri del cinema italiano contemporaneo*, Ruggero Eugeni ha teorizzato, nel tessuto della produzione nazionale, la presenza di alcuni modelli che agiscono come riattivatori della memoria storica. Una condizione di costante incertezza e vulnerabilità (produttiva e distributiva), afferma Eugeni, stimola il cinema italiano degli anni Duemila a cercare una propria identità e visibilità specifica attraverso il recupero e la gestione di risorse simboliche attinte dalla tradizione nazionale. “Ne deriva un cinema al tempo stesso moderno e ‘antico’, consapevole della propria *tarda modernità* e radicato nel proprio passato” (2008, corsivo mio). Secondo lo studioso il primo modello che certifica l'identità del cinema italiano è quello rosselliniano. Il “*cinema della realtà*”, oggi ascrivibile alla più globale tendenza denominata Cinema del reale (ma anche, in ambito nazionale, al cosiddetto cinema Fuorinorma¹³), attinge dal modello rosselliniano l'attenzione per le realtà sconosciute, la scoperta di paesaggi, volti e situazioni, un linguaggio brusco e a volte intenzionalmente “sgradevole”, nonché l'uso del dialetto e l'esibizione di un forte distacco dal linguaggio della fiction televisiva. Questa eredità culturale si è rafforzata nel corso degli ultimi decenni e mostra con limpidezza la sua proficua presenza. Un altro modello va ricercato,

secondo Eugeni, nel “*cinema dell’apologo*”, sospeso tra favola e riflessione metalinguistica, di cui l’autore di riferimento sarebbe Fellini con il suo affondo nella dimensione mitica e irrealista. Quando l’autore ne scriveva non era uscito *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino (2013) che rappresenta per molti versi il vertice di questa tendenza prettamente autoriale: convocare Fellini come padre di ogni intuizione sulla deriva antropologica della società e della politica italiane.

Il terzo modello è un cinema inteso come prodotto artistico: *il cinema della bellezza*. Tale modello possiede una doppia anima: parlerò di un modello Visconti e di un modello Antonioni (...) da un lato la bellezza viene intesa come riempimento: riempimento del quadro con modalità di rappresentazione fastose, movimenti di macchina esibiti ed eleganti, ecc. Dall’altro lato la bellezza viene intesa come svuotamento, prosciugamento dell’inquadratura, esibizione di vuoti e di assenze. Ma il contrasto è solo in superficie: in entrambi i casi si persegue l’idea di un *cinema come esperienza diretta della bellezza* (Eugeni 2008).

Visconti e Antonioni forniscono i modelli stilistici di riferimento e il loro cinema innerva quello di autori dell’ultimo quindicennio anche molto diversi fra loro. Ad esempio il cinema di Visconti si annida nel tessuto visivo e narrativo de *L’imbalsamatore* di Garrone del 2002, di *Terraferma* di Crialesi (2011) e di *Lazzaro felice* di Alice Rohrwacher (2018). C’è poi il cinema popolare, il cui modello per Eugeni sarebbe rappresentato dal cinema di Alessandro Blasetti, il regista che sapeva nascondersi dentro i generi. E a proposito di generi, in particolare è la commedia che domina i box office italiani da oltre due decenni, dove più forte è percepibile il reciproco influsso con la fiction televisiva, mentre dall’altro lato, in tempi più recenti, la nascita della crime story inaugurata da *Romanzo criminale* di Michele Placido (2005) dà il via a una nuova stagione del noir.

Questa efficace modellizzazione del panorama contemporaneo, osservato dalla prospettiva dei costanti influssi ricevuti dal cinema italiano del passato, segna un tratto di forte discontinuità con la modernità cinematografica. Gli autori moderni, fra cui lo stesso Pasolini, esibivano un rapporto conflittuale con il cinema del dopoguerra e i suoi maestri. Al contrario i registi e le registe del presente paiono aver assorbito in profondità, come dimostra la disamina di Eugeni, le diverse lezioni. A questa modellizzazione dovremo però aggiungere una zona lasciata in ombra dalla teoria appena esposta, che riguarda proprio il cinema pasoliniano, ma anche quello di Ferreri e dello stesso Moretti. Si può affermare che le eredità estetiche e politiche più produttive nel cinema italiano contemporaneo guardino a quella che si può definire *neomodernità cinematografica* sulla scorta degli studi di Beck (2013) e Mordacci (2017): quando ad essere raccontata è la “società del rischio”, che si trova di fronte a cinque sfide congiunte (globalizzazione, individualizzazione, disoccupazione, rivoluzione dei generi, rischi globali della crisi ecologica e della turbolenza dei mercati finanziari), il cinema italiano attinge principalmente alle idee e alle immagini di Zavattini, Ferreri, Pasolini, Moretti: tali esperienze si riverberano con forza sul panorama attuale.

In tale senso il primo episodio di *Caro diario* rappresenta un punto di avvio per il cinema italiano contemporaneo a venire. Salda l'esperienza della persona Pasolini con quella della persona Moretti: la forma ludica della peregrinazione in vespa si rivela un pellegrinaggio e non a Casarsa, luogo dove dimorano le spoglie di Pasolini, ma là dove è morto, nel luogo della rimozione civile di quella morte avvenuta alle porte di Roma, nella periferia raccontata dal cinema pasoliniano. Non solo è rispettata la forma del sopralluogo scelta dalla prassi neorealista¹⁴, ma anche quella del discorso libero indiretto teorizzata da Pasolini (2000)¹⁵. Le lunghe sequenze conclusive dell'episodio

dialogano infatti con le teorie moderne sul piano sequenza. Il montaggio proibito di André Bazin evidenziava la necessità, quando il cinema incontra la realtà, di lasciarla fluire dentro l'inquadratura riducendo al minimo il montaggio: è quanto fa Moretti introducendo la visita al monumento funebre con lunghi carrelli a seguire la vespa che si fa strada lungo il lido di Ostia. A questo proposito è opportuno ricordare le funzioni di questa figura del linguaggio del film che modula una sequenza (intesa come segmento narrativo autonomo) attraverso una sola inquadratura: prescinde dal montaggio sfruttando la molteplicità dei piani all'interno del singolo quadro, rappresenta il tempo reale e permette allo spettatore un percorso di lettura più libero e autonomo di ciò a cui sta assistendo. In *Che cos'è il cinema* (1958-1962) Bazin illustra due tesi complementari: nel mondo reale nessun evento è mai dotato di un senso del tutto determinato a priori ("ambiguità immanente al reale"); e il cinema ha come vocazione ontologica quella di riprodurre il reale rispettando quanto più possibile questa caratteristica: produrre delle rappresentazioni dotate della medesima ambiguità. Da qui la necessità per il cinema di riprodurre il mondo reale nella sua continuità fisica e fattuale attraverso il piano sequenza. L'essenza delle concezioni baziniane si può riassumere nei seguenti principi: il montaggio proibito (ogni qual volta l'evento reale sia fortemente ambiguo) e la trasparenza. Nei casi in cui il montaggio non può essere proibito, scrive Bazin, l'evento potrà essere rappresentato per mezzo di una successione di unità filmiche discontinue, che daranno l'illusione di assistere a eventi reali che si svolgono di fronte a noi come nella realtà quotidiana (1999: 3). Tale illusione, nel finale di "In vespa", appare massima (Marcus 1996).

I minuti precedenti il segmento finale dell'episodio hanno introdotto lo spettatore a una realtà fatta di spazi deserti percorsi in vespa da Moretti; momenti comici hanno reso più

intensamente comunicativo il suo girovagare, la voce narrante del personaggio lo ha aiutato a riflettere sul tessuto urbano della città allontanandosi dal centro verso la periferia, commentando l'architettura stratificata e la segmentazione sociale dei luoghi visitati, come in un giro turistico. Ma spingendosi oltre le periferie, e utilizzando lo stesso stile di ripresa, il commento musicale cambia. Dalla *world music* si passa all'improvvisazione solista di Keith Jarrett, il *Köln concert* del 1975 che rende solenne l'epilogo verso cui l'episodio si sta avviando. Contemporaneamente le sequenze si allungano e il viaggio si distende, sempre più proteso verso la sua meta, sempre più intento a rappresentare il tempo reale che scorre mentre la vespa avanza ondeggiando.

Dissolta la forma dell'intero, la ricerca di altre possibilità di senso diventa parte integrante del discorso morettiano e l'episodio si conclude con l'immagine del monumento funebre pasoliniano, con due inquadrature che ne testimoniano il ritrovamento quasi fosse un reperto archeologico, con i ferri arrugginiti del cemento armato in vista e una recinzione ad allontanare le possibilità di contatto fisico con la memoria. "Non so perché ma non ero mai stato nel posto dove era stato ammazzato Pasolini", aveva detto la voce fuori campo all'inizio del segmento conclusivo, mentre lo sguardo in soggettiva appariva posato sulla copertina del numero de *L'Espresso* dedicato alla morte del poeta e regista. La mèta dell'erranza morettiana è il monumento di cui uno scavalcamento di campo svela la terribile incuria. La perdita della memoria coincide con lo squallore dell'oblio. Il cinema scrive e fissa la realtà, le dà senso, e così paga un prezzo alla morte. Per Pasolini il cinema è la lingua scritta della realtà; per Moretti testimoniarla è un dovere morale.

Questo momento diventa fondante rispetto alla produzione filmica successiva anche perché evidenzia le forme che maggiormente ricorrono, variamente modulate, nelle ricerche stilistiche

dei cineasti del presente, ma che appartengono a pieno titolo al cinema della modernità: da una parte lo sguardo del soggetto che si posa sul mondo, dall'altro il piano sequenza. Moretti è inquadrato in vespa, ma è anche il regista che inquadra la propria figura da dietro e la inserisce nel paesaggio che attraversa. Le due forme cinematografiche, soggettiva e piano sequenza, integrano fra di loro la stessa funzione: sottolineano il rapporto inestricabile fra soggetto e mondo reale. Un rapporto divenuto sempre più fluido, privo di regole e obiettivi ma anche più consapevole della propria storia e delle proprie responsabilità.

2.2 Reti

Dal rettangolo chiuso della piscina di *Palombella rossa* alle curve lungo le strade romane dell'incipit di *Caro diario*, nel secondo episodio Moretti approda alle isole del Tirreno meridionale. Se il lamentoso cinema "da camera" della produzione italiana, le sale vuote cittadine, i blockbuster hollywoodiani incensati dalla critica (nonché la tortura del critico) erano gli oggetti della satira del primo episodio, nel secondo rivestono un ruolo importante i rapporti fra intellettuali e televisione, creatività e nuove forme narrative, isolamento e sistema dei media globalizzato. Le isole Eolie vengono scelte come meta dal cineasta, impegnato a scrivere il diario e il film in compagnia di una valigia piena di ritagli e dell'amico Gerardo (Renato Carpentieri) che da undici anni si è ritirato a Lipari e da trenta non vede più la televisione. Mentre il regista non trova pace Gerardo, fin dal primo incontro accidentale con una soap opera, passando per trasmissioni di intrattenimento e partite di calcio, si trasforma in un fan della cultura popolare che nel finale urla:

Karl Popper hai torto marcio, non è vero che la televisione è un mostro che corrompe i bambini, anzi, i bambini non si rincretiniscono davanti alla televisione ma sognano ad occhi aperti, come un tempo sognavano ascoltando le fiabe e le

leggende!

In questo episodio raccontare la realtà vuol dire includervi – come già in *Palombella rossa* – lo scenario dei media che progressivamente si stratifica, dalla danza di Silvana Mangano incontrata in un bar (*Anna* di Alberto Lattuada, 1951) alla trasmissione di Rai Tre *Chi l'ha visto* che appassiona Gerardo, l'esegeta dell'*Ulisse* di Joyce. Le isole Eolie, set prediletto dal moderno italiano, da Rossellini ad Antonioni, diventano così la metafora della perdita dell'intero e una prova degli effetti della sua frammentazione, ma raffigurano anche il momento dell'apertura verso spazi e luoghi di confine, per quanto remoti inesorabilmente immersi nel flusso di un presente sempre più privo di centro e di senso.

La crisi creativa, che tornerà ancor più pressante nel film successivo, *Aprile* (1998), si intreccia con le immagini delle isole, terre emerse dal "mondo liquido". Scrive Bauman:

Non sono rimasti molti terreni solidi su cui gli individui possano edificare le loro speranze di salvezza. Non possiamo più sperare seriamente di rendere il mondo un posto migliore in cui vivere; non possiamo neppure rendere veramente sicuro quel posto migliore nel mondo che, forse, siamo riusciti a ritagliare per noi stessi. L'insicurezza c'è e resterà, qualunque cosa accada (2007: 22).

Nel disegno generale, tripartito ed erratico, del film, il viaggio del secondo episodio, che si snoda fra Lipari, Salina, Panarea, Stromboli e Alicudi, si configura come un'ulteriore frammentazione della materia narrativa che permette all'autore di affondare la satira dentro l'evoluzione del rapporto genitoriale (i figli unici di Salina), irridendo sia la società dello spettacolo (il sindaco di Stromboli) che la fuga degli intellettuali *engagés* (Moni Ovadia ad Alicudi). Il viaggio come pura erranza nasconde in realtà lo svolgimento accurato di temi che somigliano

alle domande esistenziali e politiche rivolte qualche anno prima da Apicella allo spettatore di *Palombella rossa* fissandolo negli occhi intensamente durante partita di pallanuoto. Il sindaco di Stromboli sogna ad occhi aperti

la luce dell'isola a cura di un grande direttore della fotografia, Storaro che cura l'illuminazione e i tramonti di Stromboli... Ricostruire da zero Stromboli, ricostruire da zero l'Italia, un nuovo modo di vivere, con una nuova luce, nuovi abiti, nuovi suoni, un nuovo modo di parlare, nuovi colori, nuovi sapori, tutto nuovo!

E lo scrittore eremita di Alicudi sentenza:

In tutti questi anni ho avuto vergogna dell'Italia e della sua gente, ho avuto vergogna delle altre isole, così avidi, grasse, ignoranti e narcisiste, dove vive gente che non si sente in colpa... Noi ci siamo ritirati qui per pensare agli altri. Gli italiani sono uno dei popoli più condizionati e volgari del mondo, questo paese ha così sfrenatamente voglia di ridere, che cosa c'è da ridere.

Di questi monologhi Moretti è semplice spettatore. In "Isole" il suo personaggio sembra fuori luogo ovunque: giunto a Salina, in un momento descrittivo affidato al tema musicale malinconico di Nicola Piovani, si ritrova solo in un campo da gioco, lo attraversa mostrando che la figura del transito – qui affidato a un traghetto che si muove lentamente dentro la panoramica – permea il film. Il natante svela il disegno del campo da calcio, ne ingombra le porte, fa da sfondo ai movimenti del corpo del protagonista che, a differenza di quanto accade in *Palombella rossa*, mostrato in campo lungo e di spalle viene sottratto allo sguardo da una severa grisaglia marrone. Finito l'agone, concluso il tempo dei giochi e aperta una crepa nella solitudine profonda del soggetto dissolto nel mondo liquido, la macchina

da presa filma lo spostamento lento fra i pali della porta di un traghetto che attraversa il quadro. In questa sequenza, del tutto irrelata e inutile ai fini narrativi, è mostrata la forma che più efficacemente delle altre, secondo la teoria di Caroline Levine, è in grado di contrastare l'intero, ovvero il network, la rete. Il movimento incessante di traghetti e aliscafi e il continuo desiderio di fuga definiscono in "Isole", come nel precedente "In vespa", il principio di piacere, esplicitato in una frase ispirata alla celebre lirica di Kavafis *Itaca*: "Caro diario – recita Moretti disteso su una panca della nave – sono felice solo in mare, nel tragitto tra un'isola che ho appena lasciato e un'altra che devo ancora raggiungere".

Di tutte, la sosta più significativa appare quella a Stromboli, con la forza naturale del vulcano che fa litigare gli amici e la sequenza girata in vetta a imprimere un deciso scarto rispetto alla tradizione cinematografica italiana che, come ricorda Eugeni, sottotraccia lancia ponti tra passato e presente. Karin, la protagonista di *Stromboli terra di Dio* di Rossellini (1950), raggiungeva la sommità del vulcano in fuga dal mondo e alla ricerca di Dio, o di un nuovo modo per pregarlo¹⁶. Completamente desacralizzato e inverso appare il moto di Moretti, mostrato in apertura di sequenza già in vetta con Gerardo, la cui attenzione è rivolta a un gruppo di turisti americani che possono fornirgli anticipazioni sulle trame della soap opera *The Bold and the Beautiful* (*Beautiful*, CBS 1987-) Si tratta di una sequenza dissacrante, quasi una gag, con il corpo del protagonista ripreso in campo lungo, affannato nella corsa in discesa scandita da domande e risposte dalla vetta alla mezza costa, tradotte malamente in inglese e riferite urlando nel nulla. Mentre il vulcano brontola Gerardo si aggiorna su tradimenti, matrimoni e fughe d'amore di una fiction televisiva, con Moretti che fa da tramite fra lui e gli americani. Il sistema globale dei media è divenuto l'unico motore del flusso di informazioni e anche in questo caso è il

network transnazionale delle telecomunicazioni l'unico possibile sostituto dell'intero collassato.

Reti diffuse ed estese, scrive Caroline Levine, evidenziano il paradosso della non-forma: paiono completamente prive di forma, oppure un'antitesi alla forma che le rende "emancipatorie" e politicamente produttive. La studiosa cita la teoria del rizoma di Deleuze e Guattari (1975) che cresce orizzontalmente e ha struttura diffusiva, reticolare, è un'anti-struttura che procede per multipli, priva di punti di entrata o di uscita ben definiti e che non si avvale di gerarchie interne. La teoria della rete (così come è concepita nelle opere di vari autori fra cui Franco Moretti [2011], fratello del regista) prevede la connessione fra discipline umanistiche e configurazioni matematiche, fisiche, sociologiche. In gioco ci sono i ruoli e i modelli della conoscenza. Le reti non generano configurazioni unificate e, anche se paiono caotiche, dipendono da un ordine sorprendentemente sistematico di principi. La principale proprietà della rete è la connettività. Dunque il network rappresenta un modo per comprendere quanti altri elementi formali (interi, ritmi, gerarchie) si leghino nelle larghe formazioni come le nazioni o le culture. Per Bruno Latour infine le reti permettono di rifiutare il nesso causa-effetto in favore di legami osservabili fra oggetti, corpi e discorsi (2005: 8).

Nell'ultima sequenza, si è visto, Gerardo contesta Popper precipitandosi dalle pendici di Alicudi per fuggire dall'isolamento. Ogni viaggio prelude a una fuga: il grido prolungato del personaggio, perfino oltre la chiusura del portellone del traghetto, nel finale di "Isole", inserisce a conclusione del capitolo la comunicazione globale divenuta essa stessa forma della rete in grado di rimettere in discussione i modelli della conoscenza. E al cinema, cosa resta? L'avventura del corpo.

2.3 Gerarchie e ritmi

L'ultimo episodio, "Medici", pone in apertura la questione dello statuto di realtà delle immagini: "Caro diario, ho tenuto tutte le ricette accumulate durante un anno, e anche tutti gli appunti che di volta in volta prendevo quando incontravo i medici... quindi nulla di questo capitolo è inventato [...] Questa è la mia ultima seduta di chemioterapia". La pratica di scrittura manuale e il regime di soggettiva garantiscono lo statuto dell'enunciazione. Il soggetto racconta di sé stavolta al passato, introducendo uno scarto temporale che struttura l'episodio introdotto dalla voce narrante ("Un giorno cominciai ad avere prurito, specialmente la notte").

La prima sequenza, nel tempo presente, mostra Moretti al bar; la seconda definisce il tempo passato (l'ultima seduta di chemioterapia, con riprese girate dal vero in 16mm); la terza è costituita da un flashback che segna l'inizio della fabula, ovvero la scoperta della malattia. Sta collassando il corpo, la sua integrità sta andando a pezzi e si ricomporrà in una nuova forma.

Tutto il film è proiettato verso la morte. Definiscono questo percorso il suo rinvenimento (la visita al monumento funebre di Pasolini) nel primo episodio, i lacerti del mondo liquido nel secondo, mentre nel terzo la morte minaccia il soggetto che scopre, come vedremo, un nuovo ritmo scaturito dalla collisione con le forme del ritmo sociale. Dunque nuove configurazioni si stanno sostituendo alla frantumazione dell'intero: reticolari ("Isole") e ritmiche ("Medici").

Secondo Caroline Levine, a differenza delle unità rigide e dei confini artificiali, le forme ritmiche sono naturali, provengono dal tempo della vita e del corpo umano (poesia, musica, libertà esistenziale, presenza e piacere). Ma questa libertà può essere punita e vincolata (si pensi alla forma musicale o alla forma metrica). La forma ritmica impone ordine temporale ai corpi o al lavoro, ai suoni o alle macchine, dunque possiede un potenziale

politico. Il ritmo definisce i modelli temporali della vita sociale, forme organizzate lo irreggimentano. Nell'episodio "Medici" il ritmo si pone come categoria che rifiuta distinzioni fra la forma estetica ed altre forme delle esperienze di vita: il racconto cinematografico trasforma l'evento della malattia nell'esempio di una collisione tragicomica fra le forme organizzate della vita socio-sanitaria e l'esperienza del cancro esperita in prima persona dal narratore. Più in generale l'episodio si pone come esempio di diario cinematografato portando a compimento le premesse sullo statuto di realtà del film enunciate fino dall'incipit (l'atto della scrittura manuale ripreso in soggettiva). L'episodio è pervaso dalle forme ritmiche: la sequenza delle visite, il rapporto fra medico e paziente, le diagnosi, le prescrizioni, il sintomo del prurito che persiste e costringe Moretti a ricominciare da capo con nuove visite, nuovi medici, nuove diagnosi, nuove – inutili – prescrizioni. Come rileva Levine, le forme ritmiche non riescono a imporre un singolo ordine coerente all'esperienza, dunque a far prevalere un ordine dominante. In "Medici" il soggetto si dibatte in questa impasse e inizia una nuova peregrinazione, la sua terza odissea, il terzo percorso erratico del film. Il primo, apparentemente casuale, lo portava alla scoperta della morte, il secondo a definire la felicità come stato di transito. Il terzo gli permette di ricongiungersi con il ritmo vitale oltre le istituzioni sanitarie che tendono, come tutte le istituzioni, a preservare la propria forma attraverso rituali ripetitivi e standardizzati, con l'iterazione di norme e pratiche (la visita, la terapia, la ricetta, il consulto e via da capo).

Il ritmo vitale del soggetto entra subito in conflitto con la gerarchia. Per Levine il rapporto fra autorità e subordinazione (organizzazioni, valori, relazioni sociali) riguarda corpi, cose, idee valutati in base ai livelli di potere gerarchico. L'ineguaglianza è la più dolorosa proprietà delle strutture gerarchiche. Negli anni Settanta viene promossa una profonda attenzione

alle strutture binarie dell'esperienza culturale e politica: mascolinità / femminilità, pubblico / privato, corpo / mente, nero / bianco, ragione / follia. In realtà la loro relativa instabilità, la convenzionalità di queste forme binarie, ne fanno un terreno di azione politica. Nel caso di "Medici", ciò riguarda la richiesta del diritto a un rapporto più equo e meno gerarchizzato fra medico e paziente che il racconto morale evidenzia. Una delle inquadrature più ricorrenti dell'episodio è il dettaglio delle prescrizioni conservate da Moretti. La "pura formalità" della ricetta rimanda ai tanti pro-forma della burocrazia che è "forma di una forma", la gerarchia: quando la burocrazia diventa formalità o pro-forma esiste solo per perpetuare la propria struttura gerarchica (le ricette dei medici). Quando le gerarchie collidono possono generare più disordine che ordine ma anche forme nuove di attacco al potere.

In "Medici" il conflitto fra le forme gerarchizzate della sanità italiana e il ritmo vitale del paziente evidenzia la principale proprietà delle forme ritmiche, la ricerca della stabilità. Il ciclo delle visite rispecchia la rigidità della macchina sanitaria e mostra efficacemente come entri in collisione con l'esperienza di vita del soggetto¹⁷. In realtà ogni nuova diagnosi non fa che aumentare l'entropia attraverso la fallacia delle cure e allontanare l'obiettivo dell'intervento sanitario, cioè la guarigione. La gerarchia che informa il rapporto medico-paziente è messa in discussione ma non l'esito della cura e la sopravvivenza. Lo certificano le immagini "dal vero" del "film inchiesta" privato posto in apertura di racconto che riprende il volto di Moretti cui quattro mani di donna fissano una garza intorno alla fronte, poi una calotta di tessuto azzurro. Il corpo è spogliato, più fragile e indifeso di sempre: come scrivono Mazierska e Rascaroli sulla scorta di Sontag, la malattia raccontata da Moretti è "priva di metafora", è una condizione che non significa nulla al di fuori di sé stessa (2006: 50).

Nel primo appuntamento Moretti declina le proprie generalità al dermatologo, continuando a sancire il valore testimoniale dell'esperienza autobiografica. Le stesse patologie pregresse del cineasta vengono messe a conoscenza dello spettatore (l'epatite). Lo statuto di realtà non è certificato solo dalla ripresa privata della seduta di chemioterapia ma dall'ostentazione a tutto schermo delle ricette con i farmaci prescritti. I ritmi della vita sanitaria italiana prevedono appuntamenti nello stesso istituto con medici diversi e così, da questa prima collisione di forme, scaturisce ancora una volta la satira come chiave per raccontare l'esistenza del soggetto nel mondo liquido, privo di punti di riferimento. "Può anche darsi che si tratti di un problema nervoso, di stress, è la vita che facciamo, che fa lei, signor Moretti", azzarda il secondo dermatologo, mentre prescrive analisi del sangue e cambia la terapia al paziente (la voce *off* è sul dettaglio della ricetta sgualcita dai segni dell'uso conservata dal regista, insieme alle altre, come racconta la voce del protagonista all'inizio dell'episodio). Il "principe" dei dermatologi di Roma prende appuntamenti non prima di tre mesi, così il terzo medico è un sostituto che prescrive nuovi farmaci e che la macchina da presa lascia a scrivere ricette mentre Moretti si alza, si riveste e se ne va: tutto questo mentre la voce *off* racconta il suo scetticismo, il mancato acquisto delle medicine ("E anche con la massima buona volontà io non riesco a credergli"). La visita allergologica dà esiti positivi così ampi che neanche i farmacisti hanno la pazienza di ascoltare l'elenco. La raccomandazione di un amico (la forma gerarchica nazionale che presiede ai rapporti fra medico e paziente) lo introduce al cospetto del "principe" dei dermatologi che, dopo numerose prescrizioni, lo apostrofa sorridendo: "Moretti lei mi deve aiutare, noi in famiglia siamo suoi sostenitori, e mi deve aiutare perché anche se adesso è estate e fa molto caldo, lei deve indossare sempre delle calze di cotone lunghe fino al ginocchio [...] camicie con le maniche

lunghe, anche in spiaggia". Sarà l'abbigliamento con cui il personaggio si mostrerà nelle sequenze successive.

Nel frattempo le forme ritmiche si accavallano, l'estate cede il posto all'autunno, la diagnosi non c'è e gli incontri con i medici sono descritti in modo sempre più straniato, come quando appare come raffigurato "in croce" nell'inquadratura della visita al centro di medicina cinese (di qui l'assimilazione a una via crucis in Villa [2007]). Moretti sembra dialogare con il quarto dermatologo e invece si rivolge allo spettatore mettendolo a parte dell'assurdità della diagnosi ("Io la vedo perdente, secondo me è più un fatto psicologico, dipende da lei, e io, mi dispiace, la vedo perdente"). L'incontro termina iterando le modalità precedenti, il dettaglio della ricetta e la voce over del medico che sciorina la prescrizione. Seguono massaggi, bagni nella crusca di grano tenero, notti insonni (l'inserto ritmico più frequente), sguardi sconfortati e la visita iterata al centro di medicina cinese. La diagnosi del sarcoma incurabile al polmone, contraddetta dall'esito dell'avventura riferito mentre sta facendo un esame clinico ("Per fortuna il radiologo non ci ha indovinato, mi operano due giorni dopo questa tac"), anticipa la conclusione della peripezia. Nell'ordine del racconto si mescolano due temporalità diegetiche differenti, siamo contemporaneamente nel passato e nel presente. Il linfoma di Hodgkin, tumore del sistema linfatico, è curabile. I sintomi riferiti dall'Enciclopedia medica Garzanti, consultata da Moretti una volta appresa la diagnosi, comprendono prurito, dimagrimento e sudorazione. Come in un racconto morale, l'esperienza porta con sé l'apprendimento: "I medici sanno parlare però non sanno ascoltare". L'autorità della gerarchia sociale è messa in crisi dal racconto.

Con perfetta circolarità la sequenza finale, al bar, simula il ricongiungimento narrativo con l'incipit: Moretti, seduto davanti agli scaffali del locale, scrive il diario e lo legge a voce alta allo spettatore. Ma l'inquadratura non è più fissa, lo zoom indietro

svela lentamente tre tavoli colmi di medicinali e la macchina segue il personaggio che si sposta al bancone per chiedere un latte macchiato, un cornetto e un bicchiere d'acqua ("La mattina, prima della colazione, fa bene bere un bicchier d'acqua")¹⁸. Poi lo stringe fino al primissimo piano. Il film si chiude sulle parole della canzone *Inevitabilmente* di Fiorella Mannoia "Era la vita che già / avevo immaginato ma / con un diverso finale" mentre Moretti spalanca gli occhi per fissare lo spettatore ("un'interpellazione inaspettata", la definisce Villa [2007: 81]). La funzione conoscitiva della forma stilistica dello zoom indietro è nota, lo sguardo si allarga per includere il personaggio nel suo contesto ambientale e così facendo permette allo spettatore di acquisire più informazioni visive. Apertura (conoscitiva, come nei film di Kubrick) e chiusura: questa figura è infatti combinata, nel piano sequenza con macchina in movimento, con l'intimità dello sguardo in camera quando il movimento cessa. Lo sguardo beffardo dell'attore interroga lo spettatore, lo sollecita ambigualmente. Si tratta di una soluzione narrativa già adottata con il sé bambino di *Palombella rossa*. Ma qui presenta una particolarità. Moretti possiede una storia filmica (quella di Michele Apicella) e una storia pubblica (il regista). E dunque chi si sta rivolgendo allo spettatore? Il personaggio, il regista o l'attore? Si tratta di una soluzione narrativa adottata a vario titolo dal cinema contemporaneo (ad esempio nella crime story *Vallanzasca – Gli angeli del male* di Michele Placido, 2010) come chiusura del racconto, quando lo sguardo in macchina permette al personaggio di farsi da parte per lasciar emergere l'interprete: l'avventura del corpo porta al rinvenimento dell'io, garante della veridicità del racconto in prima persona, inquadrato in primissimo piano. La scoperta della morte e il passaggio attraverso il mondo liquido hanno condotto il soggetto al ritrovamento del proprio ritmo vitale. Moretti beve il bicchiere d'acqua e *Caro diario*, con il suo lieto fine, a dispetto dei temi drammatici che affronta,

diventa – per giudizio collettivo finora mai smentito – un'opera “felice”, leggera, libera, originale ma anche piena di vita.

L'acqua del bicchiere rimanda all'acqua del mare del secondo episodio ma anche a quella della piscina di *Palombella rossa*. Le forme dell'acqua, pur così presenti in questo dittico, non appartengono né alla forma dell'intero né alle altre teorizzate da Levine (rete, ritmo, gerarchia). La fluidità è un tessuto connettivo, un agente di collegamento fra le varie forme che partecipa alla loro ridefinizione.

3. La neomodernità cinematografica

Dopo aver assunto *Palombella rossa* e *Caro diario* come opere in cui le forme dell'utopia e della rinascita indicano nuove strade al cinema italiano della “tarda modernità”, è necessario tornare al rapporto fra Moretti e Zavattini oltre il tema, come si è visto fondamentale, della diaristica “dal basso” che fa da cerniera fra i due. La prima regia dell'intellettuale luzzarese è *La veritàaaa*, realizzato dalla RAI nel 1982, protagonista lui stesso, surreale e logocentrica messinscena televisiva con Zavattini nei panni di un matto. Sono passati trenta anni dal progetto su Caterina Rigoglioso e lo sceneggiatore neorealista è arrivato alla stessa conclusione cui è giunto, a partire dalla fine degli anni Settanta, Moretti: per assumersi le proprie responsabilità di intellettuale occorre esporsi in prima persona, senza mediatori, nell'opera audiovisiva. Surreale e sulfureo, l'ultimo personaggio zavattiniano, interpretato da lui stesso ottantenne, dispensa verità in forma di aforismi che poi declama nel finale al microfono. In uno di essi afferma: “La sinistra non ha il coraggio della propria grandezza”. La sentenza suona singolarmente vicina al “Di' qualcosa, se non di sinistra di civiltà”, rivolto da Moretti a Massimo D'Alema in *Aprile* (1998). È infatti con questo film, e con il successivo *La stanza del figlio* (2001), che il soggetto in movimento continuerà a scrivere il proprio diario testimoniale.

La produttività di *Palombella rossa* appare massima nel volgere dell'ultimo decennio del Novecento nel nuovo secolo. Ma torniamo all'ultimo Zavattini. Accostare a *Palombella rossa* a *La verità*aa pare pertinente, perché anche lo scrittore luzzarese, al suo esordio registico, sceglie la forma dell'intero chiuso per il suo film testamento, con lui "in persona" e un coro di cittadini comuni chiamati a interloquire: uno studio televisivo metalinguisticamente esibito come set è l'intero che, sottoposto a torsione umoristica, va in frantumi. L'analogia con la piscina morettiana appare evidente, e il corpo esibito di Zavattini rimanda a quello di *Palombella rossa* e *Caro diario*.

Resta allora da sciogliere la questione della presenza e profonda consonanza di tali forme della modernità – l'assunzione di responsabilità in prima persona del soggetto politico implicato nel discorso – e il fatto che di recente è stato principalmente esplorato il Moretti postmodernista ("viene decisamente dopo il cinema della modernità [...] è [...] completamente e radicalmente postmoderno" Mazierska; Rascaroli [2006: 149]), partendo dal falso autobiografismo e dall'"io multiplo" (Pravadelli 2019: 96-98) per giungere all'ibridazione fra cultura alta e bassa presenti nel cinema appena analizzato. Ma tale "vena" si rivela un "postmodernismo a bassa intensità" per ammissione dei suoi stessi sostenitori (Barotsi; Antonello 2009). Questo perché, da *Palombella rossa* a *Caro diario*, come finora si è cercato di dimostrare, l'intero chiuso si è dissolto e il sé è divenuto, più che un soggetto "irraggiungibile", il luogo da cui partire, secondo una logica neomoderna, per esplorare il nuovo mondo.

NOTE

¹ "Molti film narrativi prodotti nell'ambito geografico dell'Europa occidentale dopo il 1989 si concentrano sulla messa in scena delle identità in

quanto problematiche e stratificate, in un continuo rapporto di tensione con gli altri soggetti rappresentati, quasi mai limitati a una sola comunità culturalmente e geograficamente omogenea" (De Pascalis 2015: 12).

² "Il soggetto che mira a riprendersi la scena oggi è un agente che si ritiene attivo, critico, certamente immerso nelle reti sociali complesse e condizionanti ma dotato di un potere decisionale forse minimale ma irriducibile" (Mordacci 2017: 89).

³ Mazierska e Rascaroli evidenziano come il film sia stato "accusato spesso di banalizzare i problemi suscitati dalla Rivoluzione d'Ottobre, trasformandoli in kitsch hollywoodiano" (2006: 39).

⁴ "Cette vulnérabilité/fragilité (et que dire de sa voix, surtout lorsqu'il chante!) s'incarne dans le façon dont le corps de Moretti prend sa place dans l'espace. Si les personnages de Moretti sont toujours en mouvement (il court, danse, nage, saute...), c'est qu'ils semblent constamment en quête d'un statut, d'un état ou d'un point de vue sociale, psychologique ou moral" (Mandolini 2007: 28).

⁵ Roberto De Gaetano (2002 e 2015) è stato il primo a inserire esplicitamente il cinema di Moretti nella linea di continuità della tradizione nazionale costituita prima dal neorealismo e poi dalla commedia all'italiana.

⁶ La parte più interessante della monografia di Mazierska e Rascaroli riguarda l'idea dell'ordinarietà della figura che le autrici contrappongono alla percezione italiana della sua straordinarietà (cfr. Mazierska; Rascaroli 2006).

⁷ Su *La sconfitta* e l'inserimento della sequenza in *Palombella rossa* cfr. Mazierska e Rascaroli (2006: 38). Si tratta di un cortometraggio girato da Moretti in super 8 nel 1973 realizzato per l'organizzazione politica Nuova Sinistra.

⁸ "Una delle tendenze del cinema europeo contemporaneo è proprio la riflessione sulle identità in quanto costruzioni complesse, conflittuali, contraddittorie".

⁹ Ciò nonostante, le formule produttive e distributive morettiane continueranno ad evolvere da *La stanza del figlio* (2001) in poi, soprattutto per il fallimento di Sacher.

¹⁰ Come è noto il personaggio di Don Pietro è composto dalla fusione di due persone reali, Don Pappagallo e Don Morosini che fu ucciso a Forte Bravetta, nel luogo dove è inscenata la morte del sacerdote nel finale di *Roma città aperta*.

¹¹ Sulla compresenza di cultura alta e bassa, d'élite e popolare cfr. Barot-si; Antonello (2009) sulla scorta di Mazierska, Rascaroli (2006).

¹² Villa parla di uno spettatore "come solo osservatore davanti allo squalore della memoria" (2007: 56), mentre si tratta a mio avviso dello squalore dell'oblio.

¹³ È il titolo della rassegna itinerante ideata da Adriano Aprà per offrire visibilità al cinema neosperimentale italiano, che dà vita a un volume composto da “troppi titoli”: “Fra il 2006 e il 2018 ecco una esplosione del neosperimentalismo; solo 19 (e ½) sono, sia pure a modo loro, film di finzione, gli altri sono documentari o *nonfictions* o meglio ancora OVNI, oggetti (audio) visivi non identificabili” (Aprà 2019: 17).

¹⁴ “Il film è un grandissimo omaggio a una pratica che potremmo definire ‘del sopralluogo’, che ha avuto illustri maestri nella cultura del nostro paese – da Zavattini a Cassola, a Parise – ma non è mai stata definitivamente assorbita dalla tradizione” (Veronesi 1993).

¹⁵ Sull’argomento cfr. Villa (2007) e Tognolotti (2008).

¹⁶ “Il sentimento della donna di *Stromboli*, brutalizzata dalla realtà, che torna al sogno, perché non dovrebbe essere autobiografico? Il desiderio di espandersi, per abbracciarsi tutti, senza lasciare la realtà, ma trovando la liberazione interiore in quel richiamo a Dio che è lo slancio finale del film” (Rossellini 1987: 93).

¹⁷ Villa evidenzia la natura paratattica dell’episodio e sottolinea come sia incentrato sulla ripetizione (2007: 76-78).

¹⁸ La pratica rinvia alle cure termali di *8 e ½* (Fellini 1963), alla salvezza del corpo – e forse dell’anima – lì propiziata dal rito collettivo dell’ingerimento di un bicchiere d’acqua.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aprà, Adriano, ed. (2019), *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*, Dublin, Artdigiland.
- Barotsi, Rosa; Antonello, Pierpaolo (2009), “The Personal and the Political: The Cinema of Nanni Moretti”, *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, eds. Pierpaolo Antonello, Florian Mussgnug, Oxford-New York, Peter Lang: 189-212.
- Bauman, Zygmunt (2006), *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, trad. it. a cura di Savino D’Amico, *Modus Vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Bazin, André (1958-1962), *Qu’est c’est que le cinéma?*, 4 voll., tr. it. parziale, *Che cos’è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999.

- Beck, Ulrich (1986), *Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne*, trad. it. a cura di Walter Privitera, Carlo Sandrelli, *La società del rischio, Verso una seconda modernità*, Roma, Carocci, 2013.
- Bonsaver, Guido (2001-2002), "The Egocentric Cassandra of the Left: Representations of Politics", *The Italianist*, 20/21: 158-76.
- Cecchi, Alessandro (2019), "Idiosincrasie generazionali: musica e media nel cinema di Nanni Moretti degli anni Ottanta", *Biblioteca teatrale*, 129/130: 111-29.
- Comand, Mariapia; Menarini, Roy (2006), *Il cinema europeo*, Roma-Bari, Laterza.
- Costa, Antonio (2013), *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, Bologna, Il Mulino
- De Bernardinis, Flavio (2006), *Nanni Moretti*, Milano, Il Castoro.
- De Gaetano, Roberto (2002), *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti*, Torino, Lindau.
- (2015), *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*, Cosenza, Pellegrini.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1972), *L'Anti-Cedipe*, trad. it. a cura di Alessandro Fontana, *L'Anti-Edipo*, Torino, Einaudi, 1975.
- De Pascalis, Ilaria (2015), *Il cinema europeo contemporaneo: scenari transnazionali, immaginari globali*, Roma, Bulzoni.
- De Vincenti, Giorgio (2016), *Lo stile moderno*, Bulzoni, Roma.
- Elsaesser, Thomas (2005), "Conclusion. European Cinema as World Cinema: A New Beginning?", *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press: 485-513.
- Eugeni, Ruggero (2008), "Tradizioni e caratteri del cinema italiano contemporaneo", *Romanesque*, 33/1: 33-8.
- Irigaray, Luce (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, trad. am., *This Sex Which Is Not One*, Ithaca-New York-London, Cornell University Press, 1985.
- Latour, Bruno (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Levine, Caroline (2015), *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press.

- Mandolini, Carlo (2007), "Moretti ou l'hypercorps vulnérable", *Séquences*, 247: 28-9.
- Marcus, Millicent (1996), "Caro Diario and the Cinematic Body of Nanni Moretti", *Italica*, 73/2: 233-47.
- Mazierska, Ewa; Rascaroli, Laura (2004), *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*, trad. it. *Il cinema di Nanni Moretti. Sogni & Diari*, Roma, Gremese, 2006.
- Mordacci, Roberto (2017), *La condizione neomoderna*, Torino, Einaudi.
- Moretti, Franco (2011), "Network Theory, Plot Analysis", *New Left Review*, 68: 5-22.
- Pasolini, Pier Paolo (1965), "Intervento sul discorso indiretto libero", *Empirismo eretico*, ed. Guido Fink, Milano, Garzanti, 2000: pp. 81-103.
- Pravadelli, Veronica (2019), *Dal classico al postmoderno al global. Teoria e analisi delle forme filmiche*, Venezia, Marsilio.
- Rossellini, Roberto (1952), "Colloquio sul neorealismo", *Il mio metodo. Scritti e interviste*, ed. Adriano Aprà, Venezia, Marsilio, 1987: 84-94.
- Tognolotti, Chiara (2008), "Caro diario: l'ombra dei maestri", *L'intransigenza della ragione. Il cinema di Nanni Moretti*, eds. Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, Aldo Tassone, Firenze, Aida: 67-70.
- Veronesi, Sandro (1993), "Il Diario pubblico di Nanni Moretti", *L'Unità* [11 novembre 1993]: 1.
- Villa, Federica (2007), *Nanni Moretti. "Caro Diario"*, Torino, Lindau.

FILMOGRAFIA

- Amore in città*, Dir. Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi, Italia, 1953.
- Anna*, Dir. Alberto Lattuada, Italia, 1951.
- Aprile*, Dir. Nanni Moretti, Italia, 1998.
- The Bold and the Beautiful (Beautiful)*, CBS, USA, 1987-.

- Caro diario*, Dir. Nanni Moretti, Italia, 1993.
- Cinegiornali liberi*, Dir. Cesare Zavattini, RAI, Italia, 1968-1970.
- Dillinger è morto*, Dir. Marco Ferreri, Italia, 1969.
- Il dottor Zivago (Doctor Zhivago)*, Dir. David Lean, USA, 1965.
- Ecce Bombo*, Dir. Nanni Moretti, Italia, 1978.
- Flashdance*, Dir. Adrian Lyne, USA, 1983.
- La grande bellezza*, Dir. Paolo Sorrentino, Italia-Francia, 2013.
- L'imbalsamatore*, Dir. Matteo Garrone, Italia, 2002.
- Io sono un autarchico*, Dir. Nanni Moretti, Italia, 1976.
- The Graduate (Il laureato)*, Dir. Mike Nichols, USA, 1967.
- Lazzaro felice*, Dir. Alba Rohrwacher, Italia-Francia-Germania, 2018.
- Un'ora sola ti vorrei*, Dir. Alina Marazzi, Italia-Svizzera, 2002.
- Palombella rossa*, Dir. Nanni Moretti, Italia, 1989.
- Roma città aperta*, Dir. Roberto Rossellini, Italia, 1945.
- Romanzo criminale*, Dir. Michele Placido, Italia, 2005.
- La stanza del figlio*, Dir. Nanni Moretti, Italia-Francia, 2001.
- Stromboli terra di Dio*, Dir. Roberto Rossellini, Italia-USA, 1950.
- Terraferma*, Dir. Emanuele Crialese, Italia-Francia, 2011.
- Vallanzasca – Gli angeli del male*, Dir. Michele Placido, Italia-Francia, 2010.
- La veritàaaa*, Dir. Cesare Zavattini, RAI, 1982.

ANTONIA LIBERTO

*“Dare la ventura”: scene di chiromanzia in età moderna
tra editoria popolare e spettacolo di piazza*

1. *Chiromanzia zingara*

Il desiderio dell'uomo di conoscere l'avvenire si perde nella notte dei tempi. Che sia attraverso l'interpretazione degli astri, esaminando viscere di animali o osservando il volo degli uccelli¹, gli esseri umani hanno da sempre cercato modi per conoscere il futuro e riuscire, così, a dominare il caso. Tra le modalità di vaticinio la chiromanzia, lo studio della mano, ha una valenza particolare poiché, rispetto alle altre pratiche, si riferisce alla decifrazione di un fenomeno somatico, una parte del corpo che ci distingue dal mondo animale permettendoci la realizzazione di atti di creazione e, così, un contatto con il divino². La prassi è molto antica: sia in Grecia che a Roma la chiromanzia, pur non facendo parte integrante del culto, ebbe momenti di grande fortuna. La sistematizzazione risale all'epoca medievale: il primo trattato di chiromanzia occidentale sembra essere il cosiddetto Salterio di Eadwine, del XII secolo (Cambridge, Trinity College, MS R. 17.1). I teorici medievali si rifanno a testi

classici, ritrovando i primi studi della mano già in Aristotele³. Diverso è invece il discorso per le culture orientali, nelle quali la chiromanzia è praticata in ambiente sia ebraico che arabo (cfr. Rapisarda 2005: 21-22).

È in età moderna che la pratica chiromantica ebbe una larga diffusione a tutti i livelli della popolazione, insieme alle altre forme di predizione del futuro, favorite dal contemporaneo successo della stampa dedicata alla letteratura pronosticante.

Sui banchi dei librai la produzione tipografica popolare abbonda di testi prescrittivi: taccuini, almanacchi e lunari segnalano previsioni annuali sui prossimi eventi metereologici e scandiscono la vita del popolo “indicando feste religiose, avvenimenti astronomici (ad esempio le eclissi), ma anche i giorni favorevoli ai salassi o al taglio della barba, lo stato dei raccolti o gli eventi politici” (Minois 1996, ed. 2007: 290)⁴.

Il fenomeno di diffusione della scienza al di fuori del contesto dei dotti crea la nascita di vere e proprie professioni ciarlatanesche, legate alla cultura di piazza, che affollavano gli spazi pubblici cittadini predicando il futuro al volgo⁵. Per quanto riguarda la specificità chiromantica, in età moderna essa si può identificare *in toto* con una figura, le cui capacità di lettura della mano si ritrovano in letteratura di varia natura, dalle opere narrative a quelle diaristiche, dai trattati alle opere drammaturgiche: quella della zingara.

Il successo è tale che gli studiosi ci tengono a sottolineare la divisione tra “scienze” e “pseudoscienze” (Bianchi 2002: 93), così nella *Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* Tommaso Garzoni divide gli astronomi e gli astrologi dagli “indovini, in specie cioè profeti Sibille, vati [...] Chiromanti & altri simili” (1593: 392-417)⁶, segnando una netta separazione tra disciplina e arte. Allo stesso modo in un volume più tardo Giovan Battista Grassetti distinguerà tra “falsa chiromanzia”, quella giudiziaria, condannata come eresia e “vera chiromanzia”,

ossia quella naturale, nominando nella prima anche gli zingari (1683: 219).

Fin dalla prima testimonianza nota degli zingari in Italia⁷, contenuta in una cronaca di Ludovico Antonio Muratori della città di Bologna nel 1422⁸, le caratteristiche della moglie del “Duca di Egitto, il quale avea nome il Duca Andrea” (1731: 612) comprendono i tratti della tipizzazione zingara, descrivendone le indubbie capacità divinatorie oltre a quelle di ladra, tematiche del diffuso antiziganismo che ha attraversato incolume i secoli⁹. Inoltre fin da subito la competenza chiromantica è individuata come occupazione tipicamente femminile.

Era credenza diffusa che gli zingari provenissero dal Piccolo Egitto, una regione del Peloponneso, per cui erano chiamati anche Egizi. Sicuramente la prossimità terminologica con l’Egitto africano, visto come paese della magia e degli incantesimi, giustificava le loro capacità divinatorie (Bruna 2014: 39). Ma è quando la zingara chiromante diventa una costante nelle piazze dei centri urbani, come testimonia la ricorrente iconografia¹⁰, che diviene una figura simbolo. Da quel momento, da un lato la politica nei confronti degli zingari assume in tutta Europa l’aspetto di una dura repressione da parte delle autorità, dall’altro assistiamo a un fenomeno di crescente sedentarizzazione all’interno del contesto urbano delle popolazioni gitane¹¹. Dalla prima metà del Cinquecento e per tutto il secolo seguente, infatti, si susseguono i bandi che condannano gli zingari all’espulsione¹². Essi sono inseriti tra le categorie di vagabondi pericolosi e mendicanti nei trattati e nelle stampe moralistiche che, a partire dal Quattrocento, si diffondono anche in Italia¹³.

Un’incisione, intitolata *Le Barbarie del Mondo* (FIG. 1) che circola in tutta Italia alla fine del XVI secolo¹⁴, fornisce un compendio illustrato delle principali categorie di delinquenti e parassiti, raffigurando tra questi anche una zingara, che tiene in braccio un neonato¹⁵. Alla figura sono affiancate queste parole:

“io canto, ballo e dico la ventura, sian tutti falsi e ladri per natura”. La donna, che regge nella mano sinistra una lanterna, come il filosofo Diogene, simbolo della sua millantata capacità di vedere nel futuro, è uno dei pochi personaggi di sesso femminile in un universo maschile di storpi, ciarlatani e bari, e che conserva una certa nobiltà nonostante la collocazione. Il breve testo, a scopo descrittivo, sintetizza le occupazioni zingaresche in tre arti: ballare, cantare e leggere la mano. La stampa, oltre a essere un *vademecum* per evitare i malfattori, crea una panoramica sui mestieri di strada delle città italiane in età moderna: vi si trovano anche gli istrioni, sul loro palco di legno, e un saltimbanco dal cappello appuntito.



Fig. 1 – Girolamo Porro, *Le barbarie del mondo* (1567-1599), Royal Collection Trust, Londra.

La corrispondenza tra gitana e chiromanzia si ritrova nella letteratura moderna in varie forme: trattati, vocabolari e opere pseudo-scientifiche, almeno per tutto il XVI e il XVII secolo. Nel trattato *De gli inventorii delle cose*¹⁶:

Le donne fanno professione dell'arte chiromantica, cioè col guardare alle linee delle mani d'altri indovino, e sono in tutto per eccellenza ammaestrate a trarre furtivamente le borse di coloro, a' quali le future cose predicono, danari, se egli non stanno bene avvertiti, e a sè non si hanno buona cura (Baldelli 1680: 350).

La zingara è rappresentante di una minoranza al di fuori della società, simbolo dell'alterità e dell'esotismo, ma vicina e tangibile. Inoltre è una delle poche donne che in epoca moderna lavora, praticando la chiromanzia in cambio di denaro, e svolge la sua professione in spazi pubblici, mercati e piazze, impiegando una prossimità fisica non del tutto scontata: legge la mano, anche agli uomini (per quanto spesso nei trattati è specificato che sono soprattutto le donne a cadere vittima del raggio zingaresco ma, temiamo, solo per svilire l'intelligenza delle malcapitate). Ben poche altre professioni potevano vantare una tale libertà, cosa che dava loro un certo fascino licenzioso. La figura che viene fuori mette insieme un dato reale: la presenza zingaresca urbana, con i “requisiti mendicanti” stabiliti dai trattati, creando nell'immaginario collettivo una *summa* di attributi e una forte caratterizzazione¹⁷.

2. Prime scene di chiromanzia: le zingaresche

Non è strano che una figura così fortemente definita colpisca il popolo quanto gli intellettuali, trovando naturale collocazione nella letteratura. La scena di chiromanzia si sposta dalle strade cittadine alle pagine dei volumi a stampa subendo così un processo di sublimazione che trasforma e fissa la tipologia

zingaresca. Ne vengono accentuate la saggezza e la sapienza, il nomadismo diviene racconto di viaggio, ma non ne viene tralasciata l'indigenza, che la porta alla questua mendicante, e la scaltrezza.

A gettare le basi della figura della zingara come oggetto di finzione letteraria e scenica sono gli accademici senesi. L'opera di più antica datazione ad oggi conosciuta che ha per coprotagonista una gitana è la *Contenzione di un villano e una zingara* del pre-rozzo¹⁸ Bastiano di Francesco da Siena, la cui prima edizione nota (1518) è conservata presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsianiana di Roma¹⁹. L'opera dell'accademico senese ha come caratteristica principale il gioco di contrapposizione tra il dialetto rustico del villano e il linguaggio della zingara. Per dare parvenza esotica alla parlata della donna le -o sono alterate in -u²⁰. La ventura è occasione di un serrato dialogo di tono comico:

ZINGARA	Per mie fé, tu se' natu sotto gattiva stella!
VILLANO	In una stalla? O, favella! Ch'intendi? E di' più forte!
ZINGARA	Tu farai brutta murte e la vita peggiure!
VILLANO	En prigionio? E l'anticuore! E di bene, s'tu vuoi!
ZINGARA	Tutti li giorni tui stenterai la tu' vita (Persiani 2004: 146).

Il gioco delle incomprensioni, durante il quale la zingara predice una serie di sventure al villano, continua finché l'uomo si arrabbia e non vuole pagarla. La zingara si allontana e il villano, rimasto solo, si accorge di non avere più il borsello²¹. La *Contentione* fu un successo tale da vantare almeno nove edizioni tra Siena e Firenze, di cui l'ultima datata 1568.

La zingara assurge a ruolo di assoluta protagonista nelle zingaresche. Queste opere non hanno ancora avuto un ordinamento preciso²². Allo stato attuale risultano censiti circa cinquanta diversi componimenti con il titolo di zingaresca nel periodo 1577-1677. Di queste una buona parte presenta, all’inizio o all’interno dell’azione, una scena di chiromanzia (Magnani 1988 e Giusti 2017). Assecondando il gusto cinquecentesco per previsioni, pronostici e vaticini parodiati²³, questi testi creano spesso situazioni di sicuro riso. Il *corpus*, diffusissimo tra fine ‘500 e inizio ‘600, è composto da una serie di libercoli in ottavo, tascabili e stampati in maniera rozza, composti da poche pagine e illustrati con xilografie molto semplici che spesso ritornano identiche. La veste tipografica è dunque modesta, tuttavia questi libretti, fantasmi di effettive occasioni spettacolari, “come risulta dagli inventari dei tipografi costituivano una delle voci più importanti, se non la più importante dell’editoria popolare” (Premoli 1996: 21).

Un esempio della migrazione di questo genere al di fuori dell’area senese è costituito dalla *Nona Zingaresca* di Annibale Braccialetti Senese, stampata a Viterbo (I ed. reperita 1615, anche se non è escluso che ve ne siano di precedenti), in cui l’autore ripropone l’alterazione delle vocali in -u. La zingara così esordisce nell’*incipit*:

Diu vi cuntenti tutte
le belle paparutte;
una puca di caritate,
le belle innamurate,
tua ventura ti vo dire.

Le zingaresche, infatti, raggiungono la massima diffusione in area romana e trovano luogo d’elezione per la loro produzione a Ronciglione e Viterbo. Questi erano i centri emergenti di un’attività editoriale popolare specializzata, condizionata dalla

preminente posizione culturale di Roma tra '500 e '600. Proprio Roma, che conservava un'importante tradizione carnevalesca, fu tra i primi centri italiani in cui la festa si arricchì di fenomeni parateatrali e poi di veri teatri al chiuso²⁴.

La serie di stampe è ascrivibile a quel particolare tipo di commedia che si definisce Ridicolosa e con essa condivide il doppio statuto che la rende allo stesso tempo produzione di spettacolo in ambito accademico e fenomeno editoriale che "penetra anche in zone di mediocre livello culturale; venduta dall'istoriaro' o dal 'menante' insieme al gioco dell'oca, si può addirittura opinare che essa affianchi questa letteratura quasi di colportage" (Mariti 1978: LI).

La struttura compositiva delle zingaresche è piuttosto codificata: la scena di chiromanzia è il fulcro e giustifica la presenza zingaresca. L'iniziale *captatio benevolentiae* indirizzata al pubblico femminile consta di una presentazione del personaggio, che narra la sua origine ed elenca i luoghi della sua erranza e di una richiesta di elemosina come corrispettivo alla predizione. Si riscontrano episodi monologici, nei quali la zingara si rivolge alle dame del pubblico, ed episodi dialogici, nei quali essa si rapporta con altre figure alle quali dà la ventura: norcini, contadini, villani. La trama piuttosto esile del dialogo si arricchisce in personaggi e si complica, fino a una struttura più complessa, ravvisabile nelle edizioni più tarde, che comprendono maschere riconducibili alla Commedia dell'Arte come Pasquariello o Pantalone²⁵. La letteratura teatrale, seppur mero scheletro senza corpo, assume dunque importanza documentale se "ne viene considerata la doppia natura, materiale e performativa, ma anche, in misure diverse, letteraria ed estetica" (Pieri 2017: 69).

3. *Tracce drammaturgiche*

Sia nell'Improvvisa che nelle commedie distese di ambito accademico la zingara ha un posto modesto rispetto ai vari

Zanni e Pantaloni, ma non del tutto trascurabile: uno dei cavalli di battaglia della comica Vittoria Piissimi fu *La Cingana*²⁶ e almeno una quarantina di seicentine la annoverano tra gli interlocutori²⁷. Principalmente, in queste due tipologie di testi, la zingara è un travestimento utilizzato da uno dei personaggi. Il tratto della zingara che viene isolato e riproposto è proprio quello di chiromante: la lettura della mano sembra essere naturale conseguenza della sua presenza. Facendo coincidere il travestimento zingaresco con uno dei personaggi viene messo in moto un semplice e immediato gioco di ruoli: da una parte la finta zingara può facilmente predire la sorte al richiedente, poiché lo conosce, dall'altra il pubblico, che sa del travestimento, è complice, chiamato a partecipare attivamente e autorizzato a comprendere gli eventuali doppi sensi del dialogo.

Un esempio è ne *Li tappeti Alessandrini* (1611: 75-77), scenario contenuto nel *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala. La raccolta ha la caratteristica di essere pensata come “riassuntiva”, con l'intenzione di ripercorrere idealmente i successi delle grandi compagnie dell'Arte (cfr. Marotti 1991: 56). In particolare, nel canovaccio citato, la giovane Flaminia si traveste da zingara per poter raggiungere il suo innamorato Orazio a Roma. Appena arrivata il servo Pedrolino le chiede di leggergli la mano e la zingara lo accusa di essere il ladro dei tappeti alessandrini, i tessili che Orazio (e quindi anche Pedrolino) avevano effettivamente portato con loro a Roma. Per quanto la forma dello scenario sia, per sua natura, molto sintetica, è evidente che qui il travestimento zingaresco viene utilizzato per creare una situazione burlesca nella quale Flaminia inganna il servo sciocco. Dai campionamenti drammaturgici nelle varie biblioteche italiane emerge come la scena di chiromanzia sia utilizzata principalmente con finalità comica e che poteva essere funzionale alla trama o occasionale, indipendente dal *plot*. Nel primo caso appare dunque meccanismo necessario e propulsivo per la

trama; nel secondo, invece, crea situazioni ridicole, che esaltano l'astuzia del personaggio travestito.

Ne *Li duo finti zingani* (Scala 1611: 95-97), Pedrolino e Isabella sono travestiti da gitani dall'inizio alla fine. I due, che hanno girato il mondo alla ricerca di Flavio, tornano a Roma. Incontrano Franceschina, moglie di Pedrolino, che vedendoli così abbigliati chiede loro la ventura: vuole sapere se suo marito è ancora vivo. Pedrolino risponde negativamente e Franceschina se ne addolora. Questa è solo la prima di una serie di chiromanzie funzionali alla trama che, a ogni predizione, si complica sempre di più, incrociando i piani di verità e menzogna, per portare a una inattesa risoluzione finale. In un'altra scena, infatti, è Flavio a chiedere a Pedrolino della sua amata Isabella. Lui risponde che è morta, Flavio allora vuole togliersi la vita, ma Pedrolino-zingaro riesce a fermarlo. Infine, è Pantalone a richiedere la ventura, poiché vuole sapere se sua figlia Isabella è viva; stavolta Pedrolino gli risponde positivamente perché sa che a una buona notizia corrisponderà una buona ricompensa. Le scene di chiromanzia si inseriscono nello schema drammaturgico del servo furbo che, attraverso una serie di astuzie, riesce a ristabilire un equilibrio finale. Il tratto gitano arricchisce l'intreccio di nuove possibilità sceniche ed è fonte di scambi d'identità e false notizie.

Anche nella più tarda commedia erudita *La finta zingara* di Reginaldo Sgambati, firmata dal monaco napoletano con l'anagramma Geliandro, la chiromanzia è a uso interno alla trama, al fine di creare una situazione di *pathos*: Alvida si traveste da zingara per potersi mostrare al suo vecchio amore Cardelio senza essere riconosciuta. Ella infatti, dopo essere scampata a morte certa, è stata accolta da una vecchia gitana, che l'ha tenuta con sé insegnandole le arti divinatorie. Cardelio, pensando Alvida sia morta, quando incontra quella che crede essere solo una zingara, le chiede di dargli la buona ventura. La storia è a lieto

fine, ma la scena in questione è quasi drammatica: Cardelio le chiede della sua amata, Alvida gli risponde con l'angoscia di chi non può scoprirsi. L'intreccio non è molto diverso da quello di altre commedie che mettono al centro l'amore ostacolato che, attraverso alcuni *escamotage* e l'agnizione finale, termina con la ricomposizione dell'equilibrio. Solo la presenza della zingara apre alla possibilità di costruzione di una situazione di questo tipo, nella quale l'incontro con l'amato si carica di equivoci.

In un altro canovaccio, dal titolo *La Zengara*, parte della *Raccolta di scenari più scelti d'Istrioni* (Testaverde ed. 2007: 447-53), è la serva Olivetta a travestirsi da zingara per annunciare la finta morte dell'innamorato Oratio, travestimento mal riuscito, poiché essa viene subito riconosciuta e scoperta. La zingara è dunque solo evocata ma, nonostante ciò, ha il tempo per dare dimostrazione a tutti delle sue capacità divinatorie. Olivetta, infatti “dà a ventura a Trapolino” (2007: 448) e questa è l'unica azione che compie così vestita prima di essere scoperta. La trama in realtà si basa sul *topos* del rapimento in fasce²⁸ e sulla somiglianza tra Ortentia Forestiera e Ortentia, che danno vita a una serie continua di scambi di identità, finché non si scopre che le due sono sorelle gemelle. Quella di dare la ventura sembra una scena indipendente dalla trama, un breve episodio dialogato tra i due servi simile ad un lazzo. In questo caso il canovaccio rende ardua l'individuazione degli elementi riguardanti la lettura della mano, ma ritroviamo una scena simile nella commedia di Raffaello Riccioli *Il vecchio geloso*. Qui infatti la ruffiana Berta, che si è coperta il viso con della fuliggine, viene scambiata da Moschino per una zingara. L'uomo le chiede la ventura e lei, che lo conosce, gli elenca tutti i suoi vizi: che è un assiduo giocatore d'azzardo, che è litigioso e che spesso si comporta male col prossimo. Moschino è colpito dalla saggezza della zingara e le promette di cambiare. Alla fine della scena, però, il travestimento di Berta viene scoperto e sarà lei a dover

chiedere scusa per la burla che ha giocato a Moschino. Il linguaggio che Berta utilizza per fingersi zingara ricorda molto quello utilizzato nelle zingaresche, con l'alterazione vocalica: "Lassa far a me paggiu, che ti dirò le cosi passati, e le presenti in buna fe" e anche "Ti pace l'arte di Michelacciu, magnar e bere e andar a spassu" (1605: 77). Questa scena non ha alcun ruolo nello svolgimento della trama, ma caratterizza maggiormente i due personaggi: Berta furba e pronta a tutto (anche a fingersi zingara) pur di aver salva la vita e cercare di guadagnare qualche soldo, Moschino rude e collerico.

La figura zingaresca è dunque presente nella drammaturgia popolare e nei coevi drammi eruditi, passando da quelli dei professionisti, testimoniando il successo del tema chiromantico e tracciando così l'esistenza di un immaginario comune, che si definisce pur nella differenza di situazioni letterarie, spettacolari e di linguaggio.

4. Conclusioni

La chiromanzia è dunque mestiere o artificio illusorio? Probabilmente entrambi. Ed è forse proprio questa sovrapposizione tra reale e apparente il motivo del suo successo e ciò che più la avvicina al mestiere comico. L'allegoria zingaresca per la commedia è infatti già nell'*Iconografia* di Cesare Ripa (1593: 46), ripresa subito dopo da Giovan Battista Andreini che, nella *Saggia Egiziana*, pone una zingara in difesa dell'arte scenica, poiché l'impresa comica, come lei, è "saggia e pellegrina" (1604: 41). Michelangelo Buonarroti il Giovane nella *Fiera*, la commedia rappresentata nel teatro degli Uffizi l'11 febbraio 1619 e che costò al suo autore l'emarginazione dalla Corte medicea, inserisce una scena nella quale una zingara più anziana spiega a due novizie come dare la ventura, mostrandole i trucchi del mestiere e svelando infine:

E questo imparai già da' commedianti,
Che 'ntrodotta da quelli a far da zingana,
Osservai Pantalón quando fa 'l mago,
O sopra a Zanfrittella o Zanbracone,
Che si strabilia, o tal persona sciocca,
A cui indovina quel ch'egli ha da cena,
Quando gliel'ha cavato già da bocca.

(Buonarroti 1619, ed. 1984: 562)

Mettendo a confronto situazioni simili in contesti letterari e linguistici diversi, si sono volute evidenziare una serie di concordanze che mettono in ideale connessione situazioni spettacolari differenti grazie al minimo comune denominatore zingaresco. La zingara, entità concreto / astratta, figura liminale della società come delle arti, simbolo di una femminilità libertina e misteriosa, attraversa quindi obliquamente le tipologie letterarie portando a indagare una cultura fluida, che consideri una comunicazione reciproca tra livelli culturali disomogenei, coadiuvata dall'apporto della stampa. Il contesto diviene pre-testo e le forme attingono e contribuiscono a un immaginario comune.

D'altronde la stessa scuola storiografica che ha riabilitato la produzione delle classi subalterne creando la categoria di cultura popolare²⁹, punto di rottura e innovazione per l'affermarsi in Italia della microstoria, ha posto l'attenzione sulla sua definizione, che relegava i rappresentanti di queste classi alla non-conoscenza della cultura alta e viceversa. Il tratto realistico che la figura zingaresca assume anche nelle scritture consuntive della scena sottolinea l'importanza di una visione complessiva che deve rimanere il più possibile aperta.



FIG. 2 – Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La buona Ventura*, (1593-1594) Pinacoteca Capitolina, Roma.



FIG. 3 – Francesco Bertelli, “La Cingana”, da *Il Carnevale Italiano Mascherato, ove si veggono in Figura Varie Inventioni di Capritii*, Venezia, 1642.

NOTE

¹ L'aruspicina e l'ornitomanzia erano praticate fin dalle civiltà mesopotamiche. Anche nella Roma antica i condottieri erano soliti consultare gli àuguri prima di ogni grande impresa per assicurarsi risultati favorevoli (cfr. Turchi 1939: 57-ss.).

² “L'uomo ha fatto la mano, nel senso che a poco a poco l'ha emancipata dai vincoli del mondo animale liberandola da un'antica schiavitù imposta dalla natura; ma la mano ha fatto l'uomo. Gli ha permesso certi contatti con l'universo che gli altri organi e le altre parti del suo corpo non gli garantivano” (Focillon 2002: 109).

³ Aristotele tratta esplicitamente del numero e della lunghezza delle linee della mano e dei loro rapporti con la longevità sia nella *Historia Animalium* che nel *De partibus animalium*. Nel Medioevo ci furono molti manuali di chiromanzia che circolarono come presunte opere aristoteliche, il più famoso dei quali fu il *Secretum Secretorum* dello Pseudo-Aristotele.

⁴ Sulla letteratura popolare pronosticante cfr. Braida 2002 e Casali 2003.

⁵ “Il fenomeno dell'astrologia ciarlatanesca si può leggere come una sorta di mediazione tra cultura dotta e cultura popolare, di divulgazione della tradizione cosmologica, astrologica e medica di nobile e letteraria ascendenza ridotta ai minimi termini, semplificata nella sostanza e banalizzata nelle regole, presso le fasce più povere delle società, dove le prestazioni mediche e le divinazioni astrologiche o fisiognomiche dei dottori costituivano lussi difficilmente raggiungibili” (Casali 2003: 223-25).

⁶ “oggi è tanto avilita quell'arte, ch'ì Cingari soli discesi da Chus figliuolo di Cham tra l'Egitto e l'Ethiopia, secondo il Volterrano venuti di Persia, attendono a quella, dando spasso e trastullo del mondo buona ventura a tutti, guardando su la mano e dicendo mille novelle alle paparote massimamente, non con minor falsità, che gioco, essendo da tutti stimata una professione ridicola e erronea da dovero” (Garzoni 1593: 417). Il termine “paparote”, ispanismo che sta per persona ingenua, è utilizzato anche nell'*incipit* di alcune zingaresche.

⁷ Sulla storia delle popolazioni rom e sinte in Europa cfr. de Vaux de Foltier 1970 e Piasere 2008; in Italia cfr. Viaggio 1997.

⁸ Quella del Muratori è una raccolta settecentesca di documenti, lettere e testimonianze della storia d'Italia dal '500 al 1500 d.C.: “In quel tempo molta gente andava a vederli per rispetto della moglie del Duca, che diceano, che sapeva indovinare, e dir quello, che una persona dovea avere in sua vita, e anche quello, che avea al presente, e quanti figliuoli e se una femmina era cattiva o buona, e altre cose. [...] pochi vi andavano, che loro non rubassero la borsa, o non tagliassero il tessuto alle femmine” (Muratori 1731: 612).

⁹ Sull'antiziganismo cfr. Piasere 2006 e 2015.

¹⁰ L'iconografia della zingara che dà la "buona ventura" ha un ampio successo, soprattutto dopo che il soggetto fu dipinto da Caravaggio. L'artista ne realizzò due versioni, la prima oggi conservata alla Pinacoteca Capitolina (Fig. 2) e la seconda al Louvre. In entrambe la giovane legge la mano all'avventore e, nel frattempo, cerca di sfilargli l'anello (Stoichita 2019: 119-42).

¹¹ La toponomastica cittadina si riempie di vie e piazze denominate "degli zingari" (cfr. Novi Chavarria 2007).

¹² A Roma, dove era in atto una regolamentazione del banditismo, il durissimo bando del 10 luglio 1566, emanato dal Camerlengo Vitellozzo Vitelli, decretò l'espulsione degli zingari dalla città, pena la forca (cfr. Martelli 2017).

¹³ Quella che Geremek chiama "letteratura della miseria" (cfr. 1980, ed. 1988: 11-54), i cui modelli sono l'anonimo *Liber vagatorum* e lo *Speculum cerretanorum* di Teseo Pini (cfr. Camporesi 2003).

¹⁴ Se ne conoscono almeno due versioni: una ad opera di Girolamo Porro e un'altra di Cristoforo Berterelli.

¹⁵ Quella della zingara con il neonato in braccio è un'iconografia molto diffusa, un simbolo di maternità che si intreccia con la raffigurazione della "fuga in Egitto" nella quale spesso a partire dal '400 la Madonna è ritratta con i connotati di una egiziana. (cfr. Bruna 2014: 112-28 e Stoichita 2019: 124).

¹⁶ Il volume è una traduzione seicentesca ad opera di Francesco Baldelli del *De rerum inventoribus* di Polidoro Virgilio (I ed. Venezia 1499). Il testo ha avuto grande fortuna e le traduzioni sono spesso state integrate dagli autori (cfr. Londone 2010). Si può quindi considerare la specialità zingara come un inserto della specifica edizione, che raccoglie una peculiarità del tempo.

¹⁷ "La storia della zingaresca, così come è stata tracciata, rivela, ad oggi, parecchie complicazioni e qualche passaggio non ben chiarito. La causa risiede nei tanti piani che aggettano l'uno sull'altro: la comparsa di una figura storica le cui origini hanno per tanto tempo albergato nella leggenda; le suggestioni che ne sono derivate e con esse le interpretazioni-restituzioni spettacolari, letterarie, teatrali; l'adozione e la stabilizzazione di un metro che, in molti dei contributi di cui oggi disponiamo, finisce per essere il principale lo conduttore e, infine, per quanto riguarda la sua veste teatrale i modi e i luoghi della produzione" (Giusti 2017: 83).

¹⁸ Su pre-rozzi e rozzi cfr. Alonge 1967; Seragnoli 1980; Valenti 1992; Riccò 2008.

¹⁹ Persiani 2004:139-51.

²⁰ Il villano dice "è la parla alla spagnuola" (Persiani 2004: 145). "La zingara, che parla un dialetto del tutto irrealistico (stilizzazione di gerghi schiavoneschi orecchiati da un toscano), e chiede l'elemosina offrendo in cantilena i propri servizi commerciali, magici e divinatori, ha un ruolo teatrale già

codificato: la si ritrova in intermezzi di sacre rappresentazioni, in pezzi unici destinati a professionisti della musica e anche nel teatro portoghese” (Pieri 1983: 128).

²¹ Anche se il villano non individua un colpevole, si immagina che gli astanti avrebbero dato automaticamente la colpa alla zingara.

²² Alcune tracce si possono trovare nei repertori di stampe di epoca moderna, sia a stampa (Franchi 1988) che online (edit16). Propongo qui i dati provvisori rilevati finora incrociando i repertori con i cataloghi delle singole biblioteche. I numeri tengono conto delle sole opere originali e non considerano le ristampe. Un censimento e una sistemazione critica del *corpus*, numeroso ed eterogeneo, sarà oggetto di una parte della mia tesi dottorale *La zingara nel teatro italiano fra Cinque e Seicento* (Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo ciclo XXXIV, Università degli Studi di Firenze, tutor Prof.ssa Teresa Megale).

²³ Per approfondimenti sui pronostici burleschi cfr. Camporesi 1976: 192-210.

²⁴ Sui frontespizi di alcune zingaresche è esplicitamente scritto “da recitarsi il Carnevale” (Paganelli 1585)

^{Per} indicazioni sullo spettacolo e il carnevale a Roma cfr. Fagiolo dell’Arco, Carandini 1977-1978; Fagiolo dell’Arco 1997; Ciancarelli 2008. Una traccia della presenza della zingara come maschera carnevalesca è anche tra le incisioni di Francesco Bertelli per Il Carnevale Italiano Mascherato (1642) (Fig. 3).

²⁵ “La definizione ‘Zingaresca in forma di commedia’ che si legge sui frontespizi del primo Seicento, vuole indicare la evoluzione del genere e la sua maturità drammatica” (Bragaglia 1958: 96).

²⁶ *La Cingana* fu rappresentata in occasione delle nozze medicee del Granduca Ferdinando con Cristina di Lorena nel 1589 (Pavoni 1589: 29-30). Per un’ipotesi sull’occasione spettacolare cfr. Liberto 2019.

²⁷ La ricerca di tracce zingaresche all’interno della drammaturgia cinque-secentesca è ancora *in fieri*. Allo stato attuale sono state individuate una quarantina di opere nelle quali la figura compare. Solo due di queste si riferiscono a zingari di sesso maschile, mentre il resto si riferisce a donne. Riportiamo nel testo alcuni esempi scelti nei quali la scena di chiromanzia ci sembra più significativa.

²⁸ Il rapimento in fasce, in particolare ad opera di una zingara, è anche ne *La Cingana* di Artemio Giancarli, e si ritrova anche nella già citata *Finta Zingara* dello Sgambati. Il *topos* sarà ripreso nella novella di Miguel De Cervantes *La Gitanilla* (cfr. Giancarli 1564, ed. 1991).

²⁹ cfr. Burke 1990 e Ginzburg 2018.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alonge, Roberto (1967), *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Firenze, Olschki.
- Andreini, Giovan Battista (1604), *La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica*, Firenze, Volcmar Timan Germano.
- Baldelli, Francesco (1680), *De gli inventori delle cose*, Roma, Blado.
- Bianchi, Luca (2002), "Le scienze nel Quattrocento. La continuità della scienza scolastica, gli apporti della filologia, i nuovi ideali del sapere", *Le filosofie del Rinascimento*, eds. Cesare Vasoli, Paolo C. Pissavino, Milano, Mondadori: 93-112.
- Braccioletti, Annibale (1615), *Nona Zingaresca Ciciliana, Dove si intende un contrasto di un Villano, & una Zingara, che dà la ventura. Cosa nova, ridicolosa e bella*, Viterbo, Stampa de' Discepoli.
- Bragaglia, Anton Giulio (1958), *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Carlo Colombo.
- Braida, Lodovica (2002), *Stampa e cultura in Europa*, Bari, Laterza.
- Bruna, Denis (2014), *Tsiganes premiers regards. Craintes et fascination dans la France du Moyen Âge*, Lyon, Fage.
- Buonarroti, Michelangelo (1619), *La fiera. Redazione originaria (1619)*, ed. Uberto Limentani, Firenze, Olschki, 1984.
- Burke, Peter (1990) "Popular Culture Reconsidered", *Mensch und Objekt im Mittelalter und in der frehuen Neuzeit: Leben, Alltag, Kultur*, ed. G. Jaritz Krems, Wien, VÖAW: 181-92.
- Camporesi, Piero (1973), *Il libro dei vagabondi*, Milano, Garzanti, 2003.
- (1976), *La maschera di Bertoldo. Giulio Cesare Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi.
- Casali, Elide (2003), *Le spie del cielo. Oroscopi, lunari e almanacchi nell'Italia moderna*, Torino, Einaudi.
- Ciancarelli, Roberto (2008), *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni.
- de Vaux de Foletier, François (1970), *Mille ans d'histoire des Tsiganes*, Fayard, Paris; trad. it. (2010), *Mille anni di storia degli zingari*, ed. Mirella Karpati, Milano, Jaca Book.

- Fagiolo dell'Arco, Maurizio; Carandini, Silvia, eds. (1977-1978), *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 2 vols.
- , ed. (1997), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Torino, Allemandi, 2 vols.
- Focillon, Henri (1943), *Vie des Formes suivies de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France; trad. it. (2002), *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, eds. Sergio Bettini, Elena De Angeli, Torino, Einaudi.
- Franchi, Saverio (1988), *Drammaturgia romana II*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Garzoni, Tommaso (1593), *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Giovan Battista Somasco.
- Geremek, Bronislaw (1980), *Świat “Opary zebraczej”. Obraz włochezgow I niedrzarzy w literaturach europejskich XV-XVII wieku*, Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy; trad. it. (1988), *La stirpe di Caino. L'immagine dei vagabondi e dei poveri nelle letterature europee dal XV al XVII secolo*, ed. Francesco M. Cataluccio, Milano, Mondadori.
- Giancarli, Artemio (1564), *Commedie. La Capraia, La Zingana*; ed. Lucia Lazzerini, Padova, Antenore, 1991.
- Ginzburg, Carlo (2018), *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.
- Giusti, Maria Elena (2017), *Teatro popolare: arte, tradizione, patrimonio*, Pisa, Pacini.
- Grassetti, Giovan Battista (1683), *La vera, e falsa astrologia. Con l'aggiunta della vera, e della falsa chiromanzia*, Roma, Giuseppe Corvo.
- Liberto, Antonia (2019), “Vittoria Piissimi zingara medicea: analisi di un'interpretazione”, *Italica Wratislaviensia*, 10/2: 51-64.
- Londone, Michele (2010), “Traduzioni, censure, riscritture: sul ‘De inventoribus’ di Polidoro Virgilio”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 2/1, serie 5: 143-77.
- Magnani, Franca (1988), *La zingaresca: storia e testi di una forma*, Parma, Zara.

- Mariti, Luciano (1978), *Commedia Ridicolosa. Comici di professione dilettanti editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni.
- Marotti, Ferruccio (1991), *La Commedia dell'Arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni.
- Martelli, Vladymir (2017), *Tra tolleranza e intransigenza. Roma, il potere e le categorie marginali*, Roma, Bibliotheka.
- Minois, Georges (1996), *Histoire de l'avenir*, Fayard, Paris; trad. it. (2007), *Storia dell'avvenire*, ed. Manuela Carbone, Bari, Dedalo.
- Muratori, Ludovico Antonio (1731), *Rerum Italicarum scriptores ab anno aerae christianae quingentesimo ad millesimumquingentesimum*, Mediolani, Ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, vol. 18.
- Novi Chavarria, Elisa (2007), *Sulle tracce degli zingari*, Napoli, Guida.
- Paganelli, Annibale (1585), *Dialogo di tre zingare da recitarsi il Carnevale da dar Buona Ventura alle donne*, s.n.t.
- Pavoni, Giuseppe (1589), *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, Bologna, Giovanni Rossi.
- Persiani, Bianca, ed. (2004), *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*, Siena, Betti.
- Piasere, Leonardo (2006), *Buoni da ridere, gli zingari. Saggi di antropologia storico-letteraria*, Roma, Cisu.
- (2008), *I rom d'Europa. Una storia moderna*, Roma-Bari, Laterza.
- (2015), *L'antiziganismo*, Macerata, Quodlibet Studio.
- Pieri, Marzia (1983), *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana.
- (2017), "La filologia della ricezione. Qualche prototipo di primo Cinquecento", *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, eds. Francesco Cotticelli, Roberto Puggioni, Milano, Franco Angeli: 69-84.
- Premoli, Beatrice (1996), *Spettacolo d'attori e cantastorie: edizioni viterbesi del Seicento tra letteratura e tradizione*, Roma, Fondazione Marco Besso.

- Rapisarda, Stefano; Piccione, Rosa Maria, eds. (2005), *Manuali medievali di chiromanzia*, Roma, Carocci.
- Riccioli, Raffaello (1605), *Il vecchio geloso*, Viterbo, Giacomo Discepolo.
- Riccò, Laura (2008), “*Su le carte e fra le scene*”. *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni.
- Ripa, Cesare (1593), *Iconologia ovvero descrizione dell’imagini universali cavate dall’antichità et da altri luoghi*, Roma, Eredi di Giovanni Gliotti.
- Scala, Flaminio (1611), *Il teatro delle favole rappresentative*, ed. Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 vols.
- Seragnoli, Daniele (1980), *Il teatro a Siena nel Cinquecento. Progetto e modello drammaturgico nell’Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni.
- Sgambati, Reginaldo (1653), *La finta zingara Comedia*, Ferrara, Gioseffo Gironi.
- Stoichita, Victor I. (2019), *L’immagine dell’altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell’età moderna*, eds. Lucia Corrain, Benedetta Sforza, Firenze, La Casa Usher.
- Testaverde, Anna Maria; Evangelista, Anna, eds. (2007), *I canovacci della Commedia dell’Arte*, Torino, Einaudi.
- Valenti, Cristina (1992), *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Ferrara, Franco Cosimo Panini.
- Viaggio, Giorgio (1997), *Storia degli zingari in Italia*, Roma, Anicia.
- Turchi, Nicola (1939), *La religione di Roma antica*, Bologna, Cappelli.

SITOGRAFIA

http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm

MAURO NERVI

A brandelli. Sul Woyzeck di Büchner

1. *L'uomo sottoposto*

Il *Woyzeck*¹ non è affatto un dramma sulla follia, che era invece tematizzata con chiarezza nel *Lenz*; non è nemmeno, come dovrebbe essere superfluo precisare, un dramma passionale; ma pur contenendo – in modo complesso ed estremamente funzionale – anche questi due elementi, è soprattutto un dramma sulla sconfitta e sulla sopraffazione violenta (fisica, gerarchica, politica) dell'uomo sull'uomo. “Der andre hat ihm befohlen und er hat gehn müssen. Ha! Ein Mann vor einem Andern”² (Büchner 1980; H1,3: 127). Il gelido sguardo büchneriano su questa disposizione del mondo, come sappiamo dalle altre opere, dalle lettere e dalla stessa biografia, non è affatto uno sguardo rassegnato; però nel caso di *Woyzeck*, almeno così mi sembra, la reazione all'ingiustizia si manifesta soprattutto sul piano individuale, e non come ribellione violenta, ma come un deragliamento dai binari cognitivi condivisi con la collettività, una fuga nella follia che, come l'improvvisa metamorfosi di tanti personaggi in Ovidio, è soprattutto un sottrarsi a un universo

che la sconfitta e l'ingiustizia hanno ormai reso intollerabile e privo di qualsiasi – anche simbolica – forma di riscatto.

La prima versione conservata nella raccolta in folio (H₁) documenta come l'idea originaria di Büchner fosse, in realtà, quella di scrivere un dramma a partire dal fatto di cronaca passionale, tuttavia sfumandone i contorni e soprattutto introducendo quella straordinaria alternanza fra il particolare e l'universale – la fulminea battuta di metafisica profondità che scatta improvvisa in un contesto meschino o quotidiano – che è caratteristica, come si sa, del teatro shakespeariano. Del resto, le influenze di Shakespeare sul *Woyzeck* sono note e studiate da tempo, e non vale la pena ripercorrerle tutte nei dettagli³. In questa sede mi limiterò quindi a sottolineare ciò che sembra assolutamente evidente, soprattutto in questa prima stesura: e cioè che Büchner aveva in primo luogo il progetto di scrivere un dramma passionale influenzato, in generale, dall'*Otello*, e in diversi casi particolari dal *Macbeth*. Per quest'ultima influenza, vorrei citare due passi, che si trovano entrambi in H₁, a dimostrare la precocità di questa concezione nella genesi del dramma. La scena H₁,7 è una delle molte di questa versione in cui Woyzeck discute con il suo commilitone Andres; e come nelle due immediatamente precedenti, il pensiero ossessivo di Woyzeck non riesce, da sveglio, a staccarsi dall'immagine della persona amata che danza furiosamente con un altro uomo. Quando invece Woyzeck chiude gli occhi, il ritmo ossessivo sembra quietarsi, per lasciar posto all'immagine calma, silenziosa, notturna di un "ei groß breit Messer" (H₁,7: 128)⁴, plateale reminiscenza di *Macbeth* (II, 1; cfr. anche Larsen 1985). Così come, sempre dal *Macbeth* e sempre nella stesura H₁, si trova un adattamento a Woyzeck della grandiosa scena di sonnambulismo di Lady Macbeth (H₁,20: 134).

Ancora in H₁ si trovano anche le prime reminiscenze dell'*Otello*, particolarmente evidenti quando Woyzeck, di fronte all'amante di cui sospetta il tradimento, solidarizza con una visione

moralista della colpa sessuale; un moralismo che ha il vantaggio di fornirgli, preconfezionato, un vocabolario del disgusto che forse non avrebbe saputo elaborare da sé. In particolare, ciò che emerge per la prima volta in H₁ è l'opposizione caldo/freddo, che viene poi compiutamente sviluppata nelle versioni successive. Nella scena dell'omicidio questa terribile opposizione fra il calore animale della puttana e il gelo definitivo e immobile della morte diviene totalmente esplicito:

LOUIS Friert's dich Magreth, und doch bist du warm. Was du heiße Lippen hast! (heiß, heiß Hurenatem) und doch möcht'ich den Himmel geben sie noch einmal zu küssen. Und wenn man kalt ist so friert man nicht mehr. Du wirst vom Morgentau nicht frieren (H₁,15: 132)⁵.

Nelle successive stesure questa opposizione tornerà e si amplierà notevolmente, ma la semplicità con cui Woyzeck la enuncia in questo momento decisivo, la naturalezza con cui il freddo e il buio dell'ambiente (illuminato solo dalla luna che sorge, rossa "come un ferro insanguinato") si adeguano al gelo della morte imminente, tutto ciò rende questa scena uno dei vertici assoluti del dramma.

Questa opposizione fra il calore bestiale da cui è pervaso secondo Woyzeck il corpo della donna che lo tradisce e il gelo immobile della morte si ritrova, come si è detto, anche nelle versioni successive. Per esempio in H₂,7: 142, dove Woyzeck reagisce con disperazione al crudele sadismo del suo superiore, che deride la sua condizione di innamorato tradito:

WOYZECK Herr Hauptmann, die Erd ist höllenheiß, mir eiskalt! eiskalt, die Hölle ist kalt, wollen wir wetten. Unmöglich. Mensch! Mensch! unmöglich⁶.

Nella versione più avanzata Woyzeck assiste con i propri occhi, incredulo e distrutto, allo spettacolo della sua amante che balla con il Tamburmaggiore (H₄, 11: 154) con quel grido di incoraggiamento (“Immer zu! Immer zu!”) che entra nelle orecchie di Woyzeck per non uscirne mai più, tutti i giorni, tutto il giorno.

WOYZECK (*erstickt*) Immer zu! - immer zu! [...] Warum bläst Gott nicht die Sonn aus, daß Alles in Unzucht sich übereinanderwälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh. [...] Das Weib ist heiß, heiß! Immer zu, immer zu. (*Fährt auf*). Der Kerl! Wie er an ihr herumtappt, an ihrem Leib, er, er hat sie wie ich zu Anfang!⁷

Nelle ultime parole emerge anche la dolorosa problematica *identitaria* che agita la mente di Woyzeck. L'eros, anche quando è felice, vive sempre di una dialettica fra identità e alterità, come uno sforzo dell'io di mettere a fuoco se stesso attraverso l'altro. Ma per Woyzeck il tradimento stravolge questa dialettica positiva costringendolo a misurarsi non con Marie, ma con l'orribile Tamburmaggiore, verso il quale, nonostante le sue caratteristiche ripugnanti di boriosa virilità, è costretto a provare invidia, e una sorta di identificazione che è solo straziante nostalgia dei primi tempi dell'amore:

Franz Es gehn viel Leut durch die Gaß, nicht wahr? und du kannst reden mit wem du willst, was geht das mich an! Hat er da gestanden? da? da? grad so bei dir? so? Ich wollt ich wär er gewesen (H₂, 8: 142-143)⁸.

Tornando a considerare nel suo complesso H₁, la versione germinale del dramma, possiamo fare qualche osservazione di ordine generale. Anzitutto, in questa fase della composizione,

non c'è praticamente traccia della follia di Woyzeck, il quale, nelle diverse scene in cui dialoga con il commilitone Andres, (H₁, 4, 7, 8, 11, 13), si mostra piuttosto una personalità ossessiva, in un modo però che è ancora tutto sommato compatibile con la sua condizione di amante tradito. Solo in due punti la sua ossessione tende a virare in qualcosa di diverso, in voci che sono *esterne* a lui e, significativamente, appartengono a un mondo ctonio che contemporaneamente eterodirige i suoi pensieri e rende inaffidabile il suolo su cui poggia i piedi.

Draußen liegt was. Im Boden. Sie deuten immer drauf hin und hörst du's jetzt, und jetzt, wie sie in den Wänden klopfen? eben hat einer zum Fenster hereingeguckt. Hörst du's nicht? Ich hör's den ganzen Tag. Immer zu. Stich! stich die Woyzecke tot (H₁,13: 131)⁹.

Risposta che preoccupa Andres, il quale consiglia, contro questa specie di febbre, grappa e polvere; ma questi spunti di esteriorizzazione dell'ossessione amorosa non raggiungono mai un livello chiaramente patologico, tanto che anche la scena dell'omicidio (che si conserva solo in H₁) è esente da spunti deliranti veri e propri che non siano pertinenti unicamente alla dolorosa gelosia di Woyzeck.

In secondo luogo, come si è già accennato, in H₁ è prevalente la vicenda passionale, una vicenda per il cui contenuto, ma non solo, si avverte ovunque la presenza di Shakespeare, e il primo riferimento è naturalmente *Otello* in quanto dramma di gelosia. Non mancano però anche precisi paralleli testuali, per esempio l'insistenza sulla visibilità o non visibilità del peccato di lussuria nella donna amata (in H₁,19: 134 o anche, in una versione più tarda, H₄,7: 150), da confrontare con *Otello* (IV, 2). Con importanti differenze, naturalmente, non solo di ceto e ambientazione, ma anche per il banale dato di fatto che Desdemona è un angelo di fedeltà e purezza (e proprio il fatto che sia

infangato a torto evoca l'emozione di chi assiste), mentre Marie è soltanto, come dice lei stessa (H_4 , 2: 146), una puttana; la quale perciò deve trovare altri modi – ne parlerò sotto – per risvegliare la solidarietà dello spettatore.

Comprensibilmente, però, in Büchner, sia pure in una versione preliminare di questo dramma come è H_1 , la storia passionale di per sé non basta: per dare rilievo e profondità prospettica al dolore di Woyzeck, il testo adotta la tecnica, anch'essa shakespeariana, dell'improvviso salto all'universale, sia storico che metafisico. Così, la prima scena che apre H_1 si svolge in un baraccone al mercato, dove un imbonitore di piazza esalta al popolo le meraviglie del suo spettacolo di animali sapienti. È una situazione topica del teatro stürmeriano¹⁰, mentre dal punto di vista drammaturgico rappresenta il primo contatto fra il Tamburmaggiore e Marie (adotto una onomastica uniforme: in realtà qui Marie si chiama ancora Margreth. Sul problema del nome, cfr. Hamann 1970). Il Tamburmaggiore fa pesanti apprezzamenti fisici su Marie, e ne attira l'attenzione esibendo, su richiesta dell'imbonitore, il suo bell'orologio. Ma allo stesso tempo, il comico e roboante discorso dell'imbonitore è l'occasione per dispiegare una paradossale filosofia antiidealistica che nel cavallo sapiente, la cui "ragione" è indistinguibile da quella umana, vede la prova evidente che, all'inverso, anche la ragione umana – idealizzata dall'illuminismo e addirittura divinizzata dalla Rivoluzione – altro non è che un prodotto biologico, che non ci distingue in nulla, in particolare non dagli animali e dal loro destino. E quando il cavallo tanto magnificato dall'imbonitore per il suo intelletto "si comporta in modo sconveniente" (vale a dire, emette una grossolana flatulenza), persino questo viene rifunzionalizzato in chiave filosofica nell'ambito della contraddizione fra natura e cultura, dove tutti i valori sono naturalmente dalla parte della natura. Scorreggiare fa bene alla salute: "chiedete pure al vostro medico". La

flatulenza, nell'interpretazione dell'imbonitore, era addirittura un messaggio preciso, una raccomandazione etica del cavallo all'uditorio: "Siate naturali!". E com'è ovvio, dalla visione naturalistica dell'uomo al materialismo più avanzato il passo è breve:

Mensch sei natürlich. Du bist geschaffe Staub, Sand, Dreck.
Willst du mehr sein al Staub, Sand, Dreck? (H₁,1: 126)¹¹

Come verrà riassunto da Cioran in una frase che è fra quelle più vicine a un autentico nichilismo, "l'universo è cenere in eterna trasformazione".

E a proposito di nichilismo¹² e influenze shakespeariane in H₁, è proprio in questa sequenza di scene (H₁,14: 131-132) che si legge la terrificante "favola della nonna", che si trova in sorprendente autonomia rispetto al resto del dramma: autonomia beninteso rispetto alla catena degli eventi, non certo rispetto alla filosofia di fondo che si è appena espressa, come uno sberleffo disperato, nelle parole dell'imbonitore prima e del barbiere poi (in H₁,10: 129; per questo barbiere, che non coincide ovviamente con Woyzeck, cfr. Martens 1960).

L'animismo ingenuo del bambino sta in piedi solo finché osserva il mondo da lontano: avvicinandosi, tutto si dimostra materia inerte, e per di più degradata. Concetto perfettamente analogo a quello descritto da Camille nella *Morte di Danton* (IV, 3), il quale vive come un incubo la luna e le stelle "viste da vicino" in un momento fra il sonno e la veglia, la notte prima dell'esecuzione. Ma un parallelo meno ovvio, e con ogni probabilità anche una fonte finora inosservata per questo passo, è la straordinaria dichiarazione di Amleto a proposito delle cause della sua presunta pazzia:

E in verità il mio stato d'animo è così tetro che la nostra bella sede, la terra, mi sembra uno sterile promontorio; questo

splendido baldacchino che è il cielo, e il firmamento sopra di noi, questo tetto maestoso trapunto di fuochi celesti, a me appare nient'altro che un sozzo e pestilenziale insieme di vapori. (Atto II, scena 2).

Così nella traduzione di Guido Paduano, che definisce questa improvvisa visione come uno sghignazzo disperato sull'armonia rinascimentale di uomo e mondo (2020: 104); io aggiungerei, nel confronto con il passo di Büchner, che in entrambi è all'opera un weberiano disincantamento del mondo. In Amleto questo è un effetto della sua immedicabile disforia, la quale a sua volta è la condizione che gli consente di simulare così bene la pazzia: in questa unione di depressione vera e paranoia finta consiste infatti la cifra specifica della condizione di Amleto. In Büchner invece il disincantamento è assai più brutale, perché è la conseguenza lucida e apparentemente senza ritorno della riduzione illuminista e materialista del secolo precedente. La disforia e il sentimento di profonda solitudine non sono più la causa di questa percezione irrigidita del cosmo, come in Amleto, ma ne sono semmai la conseguenza. Il soggetto (quello sì, in quest'epoca momentaneamente esiste ancora) percepisce la grandiosità e, da una debita distanza, anche la bellezza della natura; ma contemporaneamente percepisce – forse per la prima volta con questa intensità e disperazione – che le forze naturali sono completamente cieche, inerziali, prive di qualunque soggettività persino metaforica, e lo lasciano solo, ma completamente solo, nella sua dolorosa alterità di coscienza soggettiva, percipiente e senziente. Quando Epicuro viene riscoperto in età moderna, la sua idea di serenità di fronte alla morte è ereditata dai materialisti del Settecento, a partire dai più radicali come d'Holbach o Sade, fino a Voltaire. Pur consapevoli della insensibilità della natura, si fanno un dovere morale di assumere di fronte ad essa – e quindi anche davanti alla morte – un atteggiamento di classica compostezza, una specie di lucreziano

nec mirum, che giudica ovvia e scontata la cieca concatenazione di cause ed effetti che si rappresenta eternamente nell'universo. – Büchner, evidentemente, non appartiene più a quest'epoca di felice ingenuità.

2. *Gli ultimi rimarranno ultimi*

Facendo un passo avanti sul percorso genetico dell'opera: qual è la principale innovazione di H₂ rispetto alla sequenza di scene scritta per prima? Certamente le nove scene di questa seconda serie approfondiscono e precisano elementi già esposti in H₁, e talvolta lo fanno accentuando gli aspetti espliciti del disagio psichico di Woyzeck. Così, se in H₁,6:128 e H₁,13:131 Woyzeck parlava delle voci che dal sottosuolo lo incitavano a uccidere l'amante, ora siamo in presenza di un delirio ben più strutturato:

Hörst du's Andres? Hörst du's es geht neben uns, unter uns.
Fort, die Erde schwankt unter unsern Sohlen. Die Freimaurer!
Wie sie wühlen! (H₂,1:135)¹³

E anche nella scena successiva, la nuova esperienza psicotica viene rivelata da Woyzeck a Marie:

Pst! still! Ich hab's aus! Die Freimaurer! Es war fürchterliches Getös am Himmel und Alles in Glut! Ich bin viel auf der Spur! sehr viel (H₂,2: 136)¹⁴.

Questo spunto delirante riguardante i massoni si ritrova nelle perizie psichiatriche del caso storico di Woyzeck; e naturalmente, sia nel personaggio büchneriano, sia nel povero barbiere che lo ha ispirato, la massoneria storicamente intesa ha poco o nulla a che fare con questa elaborazione paranoica. Come risulta con evidenza dalla perizia di Clarus, che Büchner ha letto certamente, Woyzeck non sapeva praticamente nulla delle

logge massoniche. Né il Woyzeck reale né quello immaginario sono sfiorati dal significato etico-culturale della massoneria storica e del suo ruolo in Europa proprio nell'epoca napoleonica e postnapoleonica.

Quindi, "massoneria" qui è solo una parola, connotata in maniera importante da elementi di segretezza e pericolosità. Questi due elementi si saldano nell'idea di un "complotto", che come è ben noto non sfugge mai all'occhio sagace del paranoico ("sono vicino a scoprire tutto"), il quale può solo stupirsi che a nessun altro tranne che a lui sia dato accorgersene.

Nel testo di Büchner questo preteso complotto si dilata facilmente a dimensioni universali, come sempre nella paranoia, e tuttavia assume anche una valenza individuale che originariamente non aveva. Woyzeck non è un caso clinico che per la sua malattia mentale diventa un disadattato rispetto a un ben oliato congegno sociale: è vero esattamente il contrario, e cioè che "l'orribile fatalismo della storia"¹⁵, oltre che della gerarchia sociale e della sventura individuale, cooperano a scavargli il terreno sotto i piedi, eliminando in lui quella certezza del reale che è il presupposto della salute psichica. A questa perdita dei punti di riferimento, Woyzeck assegna la qualifica di "massoni", in un improvviso cortocircuito fra una vaga notizia popolare e la propria, acuta sofferenza. Se la terra "trema sotto le nostre scarpe", la colpa è loro, dei massoni che scavano e scavano. Il terreno è diventato sottile sotto i piedi di Woyzeck da quando sospetta del tradimento di Marie, la certezza del possesso amoroso era ancora la garanzia dell'equilibrio e persino, in questo caso, la precondizione di una normale percezione della realtà. Quando tale certezza si sgretola, Woyzeck semplicemente perde i punti di riferimento che organizzavano la sua concezione di sé e la sua posizione geografica nel mondo: e ha un capogiro dal quale non si riprende più. Nella scena di massimo scontro verbale tra Woyzeck e Marie (H₂,8: 142-143), quest'ultima

lo provoca con sfrontatezza, lui le si avventa addosso, ma lei lo ferma con parole cariche di ironia tragica propriamente detta:

Rühr mich an Franz! Ich hätt lieber ein Messer in de Leib, als dei Händ auf meine¹⁶.

Woyzeck allora si ferma, e capisce all'istante che la certezza che riponeva in Marie era dovuta solo a una considerazione superficiale, al non aver fissato lo sguardo sull'interiorità di lei. Anche in questo momento, in cui è ancora incerto nel suo giudizio di innocenza o colpevolezza, si rende tuttavia conto all'improvviso che Marie può reagire e comportarsi come lui mai avrebbe immaginato prima, e con un tipico salto dal particolare all'universale ne conclude: "Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht"¹⁷.

Un'altra importante innovazione di H₂, ben rilevata da tutti gli interpreti che si sono occupati del manoscritto in una prospettiva genetica, è l'introduzione di personaggi che appartengono a una sfera sociale e gerarchica chiaramente superiore a quella di Woyzeck. In H₁ tutti i personaggi facevano parte della cerchia sociale più bassa; quello più in alto, ed è tutto dire, era il Tamburmaggiore, che è formalmente un sottufficiale, e, alla fin fine, solo il capobanda del reggimento. Qui invece compaiono due personaggi, il Capitano e il Dottore, che sono sia pure con modalità molto differenti in posizione gerarchica chiaramente superiore a Woyzeck, e anzi il loro significato drammaturgico, nelle tre (o quattro) scene superstiti in cui compaiono, esiste unicamente in rapporto a Woyzeck, in una rappresentazione dello sfruttamento umano, sociale e persino fisico, che nella sua radicalità ha pochi confronti nel teatro europeo.

Pur essendo entrambi rappresentanti di un potere gerarchico che non solo opprime, ma addirittura annienta la vita individuale di Woyzeck, il Capitano e il Dottore sono due figure notevolmente diverse, e quasi opposte fra loro. Si potrebbe

dire che vi sia soprattutto una differenza di tempo musicale: il Capitano è lento, tendenzialmente depresso, le sue insulse riflessioni morali girano pacatamente sempre intorno allo stesso asse, come le pale del mulino, che infatti lo rendono malinconico ogni volta che le osserva (H₄,5: 148). Al contrario il Dottore è veloce, indaffarato, ottimista, talvolta euforico ai limiti della sindrome maniacale. Questa polarizzazione fra i due estremi della ciclotimia diventa esplicita in una scena sulla strada (H₂,7) dove Capitano e Dottore si incontrano, affrontandosi con ironica cortesia, carica di una violenta ostilità reciproca, che – per quel che ne sappiamo – non è giustificata da nulla (data anche la comune appartenenza alla classe dominante) se non da una dissonanza di fondo nel loro modo di esperire il tempo e, di conseguenza, la vita.

Durante il battibecco fra il Capitano e il Dottore passa Woyzeck, il “Subjekt Woyzeck”¹⁸, come lo chiamerà in seguito il Dottore (H₄,7: 141). Prevedibilmente, il Capitano critica anche lui per la sua andatura troppo veloce; ma trova in questo caso una definizione folgorante (“Er läuft ja wie ein offnes Rasiermesser durch die Welt, man schneidt sich an Ihm”: 141¹⁹) che fissa nell’immaginazione del lettore una volta per sempre la pericolosità di Woyzeck, e non solo banalmente per l’esito criminale, ma perché ogni disperazione passa attraverso il mondo mettendo a rischio la normalità, le certezze, le abitudini degli uomini che incontra. – Il Capitano, per fermare Woyzeck nella sua corsa, lascia cadere una volgare allusione alla sua condizione di marito tradito: la derisione sadica, che interrompe immediatamente il dissidio con il Dottore, non sembra avere altra motivazione che l’affermazione autoreferenziale della superiorità gerarchica, esercitata attraverso un *Witz* aggressivo (e in questo caso: distruttivo) che fa riferimento alla qualifica di barbiere ricoperta da Woyzeck nel reggimento, e alla virilità intrusiva del Tamburmaggiore, simboleggiata nell’immagine

terribile del pelo di barba che il marito tradito può trovare nella minestra, o addirittura sulle labbra della persona amata.

Il Dottore, per parte sua, non interviene direttamente in questo gioco al massacro, ma si limita a un freddo contrappunto clinico, che registra con interesse scientifico, in frasi senza verbo, nello stile di un classico esame obiettivo, il polso di Woyzeck, la sua postura, le condizioni del suo apparato muscolare. E quando Woyzeck disperato si allontana di corsa dalla scena, il Dottore insegue il suo fenomeno di natura, affascinato dalla possibilità di studiare oggettivamente la disperazione umana, di riportare in un gretto universo meccanicistico ciò che fino ad allora apparteneva propriamente all'esperienza soggettiva, individuale, e che veniva descritta con parole che, pur imprecise, appartenevano al lessico della condivisione umana. Invece, l'oggettivazione del dolore psichico, che è ciò che in ogni scena il Dottore persegue senza posa, equivale a una riduzione comportamentista di ogni esperienza interiore: e il punto davvero importante, ciò che a mio parere questo testo di Büchner vuole mostrare con la massima evidenza, è che clinicizzare la sofferenza, esaurirla in un complesso di reazioni neurovegetative, non solo è probabilmente sbagliato sul piano fattuale, ma soprattutto interrompe in modo irreversibile la comunicazione autentica fra uomo e uomo. La misurabilità del dolore umano, sempre ammesso che sia possibile anche sul versante teorico, in ogni caso garantisce la solitudine più assoluta e irrecuperabile del soggetto che soffre.

Il personaggio del Dottore è protagonista in altre due scene, una delle quali (H₃,1) si è conservata su un foglio isolato, che contiene solo due frammenti²⁰. Naturalmente Büchner di medicina si intendeva, e mettendo in bocca al suo personaggio un cumulo di sciocchezze aveva un ovvio intento demolitivo nei confronti di un tipo umano che aveva ben conosciuto nelle aule universitarie e nei circoli scientifici²¹. Qui, in poche righe, il

Dottore/Professore disquisisce sulla relazione soggetto/oggetto; poi lancia a Woyzeck dalla finestra un gatto, per studiarne il *centrum gravitationis*; quindi estrae una lente per studiare con più attenzione un nuovo tipo di pulce che gli sembra di aver scoperto nella pelliccia del gatto (il gatto giustamente scappa); infine vorrebbe costringere Woyzeck a muovere le orecchie, per dimostrare agli studenti la persistenza, nel barbiere del reggimento, di un muscolo che si è andato atrofizzando negli animali superiori come l'uomo. La condizione subumana di Woyzeck (agli occhi del Dottore e verosimilmente dei suoi studenti) è connaturata alla sua qualifica di materiale sperimentale, del resto nemmeno di prima qualità, in quanto per principio meno affidabile nelle sue reazioni rispetto agli organismi unicellulari (H_{2,6}: 139).

E quando Woyzeck davvero non ce la fa più, e la vista gli si annebbia costringendolo a mettersi seduto, il Dottore lo incoraggia a resistere ancora un po' alla tortura cui lui stesso lo sta sottoponendo, e invita la platea degli studenti a esaminarne le tempie, il polso, il petto; ciò che gli studenti si affrettano a fare, affollandosi come parassiti intorno al corpo di Woyzeck, per il proprio apprendimento e nell'interesse superiore della scienza.

La scena centrale per la definizione del Dottore e di tutta questa problematica è H_{2,6} (che verrà ripresa con qualche variazione nella bella copia provvisoria, H_{4,8}). La ridicola ossessione sperimentale del Dottore (che espone il proprio naso alla luce del sole per vederne gli effetti sullo starnuto, in H_{4,6}: 139) si esercita qui sul metabolismo dei piselli, nonché sulla questione filosofica del libero arbitrio applicata alla minzione. Woyzeck viene sottoposto a una dieta assurda che contribuisce a defedarlo fino ai limiti del collasso, ricevendone in cambio un piccolo compenso, nonché i soldi del rancio non consumato, denaro che serve a Woyzeck per il mantenimento di Marie e del bambino. Questo ricatto economico esercitato sul corpo di

Woyzeck include fra le clausole del contratto (che è, apprendiamo in H₄,8, scritto e in mano del Dottore) anche l'obbligo di urinare solo nei momenti prescritti, per avere sempre il giusto e necessario campione di urina da analizzare, nelle appropriate concentrazioni. Naturalmente, non solo per Woyzeck che è una specie di *Naturmensch*, ma per chiunque, si tratta di clausole impossibili da rispettare, e infatti con orrore il Dottore scorge dalla finestra il suo soggetto sperimentale che pischia contro un muro, sottraendo così alla scienza un prezioso reperto fisiopatologico. Di fronte all'ovvia replica di Woyzeck ("Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt: 150²²) il Dottore relega questa semplice verità fra le superstizioni del passato che verranno soppresse dalla nuova scienza, il cui tono ottimista e quasi trionfalistico include anche un'idealistica difesa del libero arbitrio (H₂,6: 139).

In quanto mero oggetto di sperimentazione, Woyzeck è trattato come un uomo-macchina composto di acqua, sali di ammonio e altri vari componenti immaginari usciti dalla fantasia del Dottore (e di un sarcastico Büchner); il libero arbitrio viene tirato in ballo ed esaltato solo quando riguarda, banalmente, la continenza urinaria.

Ma quello che forse non è stato abbastanza osservato è che qui non siamo in presenza di un folle e di un medico che, per quanto sadico e torturatore, è in sé: è invece un confronto fra due follie, di cui una depressa e con spunti iniziali di delirio paranoide, l'altra euforica ai limiti del maniacale, e tuttavia ugualmente delirante e alla fine dotata di potenzialità omicide (più lente e apparentemente avallate dal metodo scientifico) altrettanto micidiali quanto quelle di Woyzeck. E questo non solo per la sua terminologia scientifica bislacca che, come nella paranoia, gira a vuoto intorno a concetti idiosincrasici, ma anche per la violenza verbale, sempre sopra le righe, con cui dichiara la sua fede nella rivoluzione scientifica e – soprattutto – pone se stesso

al centro di questo immane cambiamento (H₂,6: 139; analogamente, e ancor più chiaramente, in H₄,8: 151). Questa pazzesca sopravvalutazione di se stesso assume addirittura i contorni di un sogno aureo di immortalità ed eterna giovinezza:

Meine Theorie, meine neue Theorie, kühn, ewig jugendlich,
Woyzeck, ich werde unsterblich (H₂,6: 140)²³.

Naturalmente, una speranza di immortalità fondata sulla fisiologia dello starnuto, sul baricentro dei gatti, sulla tassonomia delle pulci e sul metabolismo dei piselli è qualcosa di più di una semplice stramberia; clinicamente, assume il nome tecnico di megalomania.

Per concludere con questi due personaggi introdotti in H₂, bisogna ancora dire qualcosa sul Capitano, del quale abbiamo già visto l'ansimante lentezza e la calcolata crudeltà nei confronti del sottoposto Woyzeck, e che è ben più di una semplice caricatura, come ritiene Martens 1958. Fra le prime scene della bella copia provvisoria ne troviamo una (H₄,5) nella quale Woyzeck è impegnato a radere il Capitano, il quale conferma subito la sua caratteristica torpidità: "Langsam, Woyzeck, langsam"²⁴ è la battuta di apertura, perfettamente simmetrica a quella di chiusura della scena: "Langsam hübsch langsam die Straße hinunter" (H₄,5: 149)²⁵. Per tutto il resto, il Capitano ci informa delle sue malinconie legate allo scorrere del tempo (che ci si augura scorra il più lentamente possibile: il che ben si capisce, specie se si considera veritiera la prognosi di quattro settimane di vita enunciata dal Dottore). I mulini gli fanno tristezza, il vento troppo forte lo infastidisce come farebbe un topo: a tutto Woyzeck risponde con un semplice "Sì, signor Capitano" che mostra il suo disinteresse, o anche semplicemente l'assenza di opinioni e la volontà di non contraddire il suo superiore. A un certo punto però il Capitano mette in connessione (come aveva già fatto nella scena con il Dottore) l'amore per la lentezza con

la sua strampalata idea di *moralità*: chi corre di solito lo fa perché non ha la coscienza a posto. Così, per confermarsi nella propria dignità e segnare la differenza rispetto al proprio inferiore con un elemento concreto, se da un lato è disposto a riconoscere che Woyzeck è – come lui stesso – “un brav’uomo”, tuttavia c’è il dato di fatto che ha un figlio nato al di fuori del matrimonio: “senza la benedizione della Chiesa”, come dice riferendo la pomposa espressione del cappellano militare. Lui, invece, è un uomo morale, confessando però ingenuamente – per stupidità o goffaggine linguistica – la natura puramente verbale di questa sua profonda virtù, che si ripiega tautologicamente su se stessa:

Er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht Er. Es ist ein gutes Wort (H₂,5: 148)²⁶.

La risposta di Woyzeck, nella sua semplicità, fa appello contemporaneamente al buon senso e alla parola evangelica:

Herr Hauptmann, der liebe Gott wird den armen Wurm nicht drum ansehen, ob das Amen drüber gesagt ist, eh’ er gemacht wurde. Der Herr sprach: Lasset die Kindlein zu mir kommen. (H₂,5: 148-149)²⁷.

Risposta che, appoggiandosi nella maniera più efficace alla massima autorità, che è la parola di Cristo, istituisce in poche parole un concetto di morale sostanziale e non soltanto sociale (per di più con sfumature classiste) come sembra intenderlo il Capitano – il quale naturalmente, sia per la velocità con cui Woyzeck ha riassunto incisivamente il problema, sia anche per la sostanziale inconfutabilità della replica, si limita a dichiararsi confuso, per ribadire infine il valore della virtù, intesa come la capacità di resistere alla vista delle gambe femminili nei vicoli, sbirciate di nascosto dalla sua finestra. Ma Woyzeck non si sofferma a spiegargli meglio l’essenza della moralità (che d’altra

parte, nelle dichiarazioni sempre autolesionistiche del Capitano è un “passatempo”, un po’ come Lenz definiva la fede del pastore Oberlin), ma fa un passo avanti, in una notevole anticipazione della famosa priorità che – in un passo forse intenzionalmente correlato a questo – Brecht assegna alla trippa sopra la virtù (H₂, 5: 149).

Se la virtù, come si immagina il Capitano, si riassume esclusivamente nel tenere a bada la carne e il sangue, Woyzeck sottolinea come questo autodomínio sia socialmente condizionato, e soprattutto condizionato dai quattrini: chi è gratificato dai vestiti di lusso e da una posizione economica e sociale ammirata da tutti può anche esercitare la virtù: ma alla povera gente che non può permetterselo resta solo la natura. L’opposizione moraleggiante tra virtù e natura si dimostra essere, in realtà, un’opposizione gerarchica fra condizione padronale e condizione servile. Solo che, in questo caso, non vale la promessa evangelica per cui gli ultimi saranno i primi; la condizione servile è senza riscatto in questo mondo e nel prossimo, non c’è nessuna prospettiva escatologica per la povera gente; secondo la potente battuta di Woyzeck, anche casomai arrivassero in Paradiso, i poveri sarebbero adibiti all’ufficio più basso possibile, quello che si occupa della produzione dei temporali.

3. *Preghiera*

Il terzo gruppo di manoscritti del *Woyzeck*, costituito come si è detto da quaderni in quarto e denominato H₄ da Lehmann, riporta un certo numero di scene copiate da H₁ e H₂ e parzialmente modificate; man mano che Büchner copiava nella versione in quarto una scena, la cassava dal manoscritto in folio (sia pure con qualche incongruenza). A ciò vengono aggiunte diverse scene, di cui non sappiamo se esistesse una versione precedente andata perduta. Benché questa, definita da Lehmann “Vorläufige Reinschrift”²⁸ sia sempre stata considerata

la base testuale per ogni tentativo di riduzione a una versione idonea per la lettura e il palcoscenico, naturalmente ogni operazione di questo tipo è filologicamente infondata. Basti dire che in H₄ manca completamente il finale, diverse scene importanti (fra cui, per esempio, H_{3,1}) non sono trascritte, e insomma l'impressione generale è che il lavoro di Büchner su quest'opera si sia interrotto in una fase di elaborazione troppo precoce perché l'interprete/ revisore/ regista abbia il diritto di decidere con esattezza cosa sia questo dramma *secondo Büchner*²⁹. C'è qualche aspetto nuovo (o almeno apparentemente tale in quanto non attestato da altri manoscritti conservati) in questa versione H₄, apparentemente la più avanzata? Nuova è la breve scena in cui Woyzeck compra il coltello da un ebreo, il quale ipotizza che con quel coltello Woyzeck voglia togliersi la vita (il che non è nemmeno del tutto falso, dato l'esito del processo):

JUD Wollt Ihr Euch den Hals mit abschneide? Nu, was ist es? Ich geb's Euch so wohlfeil wie ein andrer, Ihr sollt Euern Tod wohlfeil haben, aber doch nit umsonst. Was is es? Er soll nen ökonomischen Tod habe (H₄,15: 155)³⁰.

L'ebreo dà al cristiano la morte a buon prezzo, ma non gratis³¹; persino quando si tratta delle cose ultime, l'uomo non solo è inserito in una rete di rapporti economici che trascendono la sua situazione particolare, ma addirittura – come predica poche scene prima un apprendista salendo sul tavolo in osteria – i rapporti commerciali sono la ragione metafisica stessa del mondo:

Warum ist der Mensch? – Aber wahrlich, ich sage euch, von was hätte der Landmann, der Weißbinder, der Schuster, der Arzt leben sollen, wenn Gott den Menschen nicht geschaffen hätte? Von was hätte der Schneider leben sollen, wenn er dem Menschen nicht die Empfindung der Scham eingepflanzt, von was der Soldat, wenn er ihm nicht mit dem Be-

dürfnis sich totzuschlagen ausgerüstet hätte? Darum zweifelt nicht, ja ja, es ist lieblich und fein, aber Alles Irdische ist eitel, selbst das Geld geht in Verwesung über (H₄,11: 154)³².

Ma la vera, grande novità di H₄ consiste, mi sembra, soprattutto nell'approfondimento del personaggio di Marie³³, che finora era stata talmente indefinita da non avere neppure un nome coerente: in H₁ era Margreth, in H₂,2 Louise, in H₂,18 Louisel (mentre non compare in nessuna delle due scene di H₃). Dopo il litigio alla finestra con la vicina (H₂,2), Marie canta una canzone al suo bambino, quindi riceve una veloce visita di Woyzeck, il quale non degna suo figlio di uno sguardo. La scena viene ripresa con poche varianti in H₄,2: il disinteresse di Woyzeck per il bambino viene reso esplicito da Marie ("Er hat sein Kind nicht angesehen": 146³⁴). Il delirio di Woyzeck si sposta dai massoni a funeste citazioni bibliche da Genesi, 19,28, là dove tratta della distruzione di Sodoma e Gomorra. Inoltre, la bella copia provvisoria inverte l'ordine delle due strofe³⁵ della cantilena al bambino, in modo tale che la prima strofa diventa quella che descrive la situazione esistenziale di Marie:

Mädel, was fangst du jetzt an?
 Hast ein klein Kind und kein Mann
 Ei was frag ich danach,
 Sing ich die ganze Nacht
 Heio popeio mein Bu. Juchhe!
 Gibt mir kein Mensch nix dazu (H₄,2: 146)³⁶.

Marie si definisce già qui come modello di indipendenza femminile rispetto al maschio: e al maschio che non rispetta le sue scelte, sia esso Woyzeck o il Tamburmaggiore, oppone sempre la stessa frase: "Non toccarmi", a Woyzeck in H₂,8: 143, al Tamburmaggiore in H₄,6: 150. Ma in H₄, a questa scena di litigio segue quasi immediatamente una nuova scena con Marie e

il bambino, non presente nelle versioni precedenti, nella quale Marie si ammira in un frammento di specchio indossando un paio di orecchini, evidentemente frutto dell'incontro con il Tamburmaggiore. Il narcisismo di Marie non è solo autocompiacimento individuale, ma – come sempre in Büchner, quasi per riflesso automatico – assume subito una valenza politica di classe:

S' ist gewiß Gold! Unseins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel und doch hab' ich einen so roten Mund als die großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Händ küssen (H₄: 147)³⁷.

Almeno la bellezza fisica non dipende dai soldi, ma è elargita con equanimità dalla natura a tutti gli strati sociali; una principessa cui sia dato in sorte di essere irrimediabilmente brutta non potrà cambiare le cose nemmeno con i più preziosi gioielli, né utilizzando lo specchio più lussuoso. A Marie invece bastano due orecchini modesti e uno specchio rotto per realizzare le proprie capacità di attrazione sessuale. È un tipo di uguaglianza sociale che non ha bisogno della rivoluzione, ma si fonda sulla pura creaturalità, e arriva per così dire gratuitamente a ogni essere umano. Anche questa naturalmente è un'illusione che dura un momento. Entra Woyzeck, e quei miserabili orecchini che innalzavano a un livello signorile la bellezza di Marie si trasformano in un istante nella prova dell'adulterio, che Marie cerca di nascondere portando di scatto le mani alle orecchie. Woyzeck capisce ogni cosa, ma in questa scena (a differenza che in altre) non mostra il minimo segno di follia: si limita semplicemente a cambiare discorso, osservando il bambino coperto di sudore:

Was der Bub schläft. Greif' ihm unter's Ärmchen der Stuhl drückt ihn. Die hellen Tropfen steh'n ihm auf der Stirn; Alles

Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme Leut! (H₄: 147)³⁸

È come dire che qui siamo ben oltre la maledizione originaria per la quale l'uomo deve guadagnarsi il pane con il sudore della sua fronte; per la povera gente, la sofferenza e il sudore cominciano fin dalla nascita, e continuano persino nel sonno. Il sudore del figlio di Woyzeck garantisce questo destino attraverso le generazioni.

Infine, la penultima scena di questa "bella copia provvisoria" sviluppa una brevissima battuta che si era conservata in H₂,9, in una scena che là era stata intitolata "Louisel sola. Preghiera" (143) e di cui Büchner ha scritto solo la prima battuta, una citazione biblica ("E nella sua bocca non è stato trovato inganno. – Mio Dio!") da 1Pt., 2, 22. Invece, in H₄,16, Marie è in compagnia del pazzo, che vaneggia raccontando al bambino frammenti sparsi di favole senza rapporti le une con le altre. La donna sfoglia una Bibbia a caso (un modo tipicamente protestante per chiarire a se stessi la volontà divina), e trova in primo luogo il passo sopra citato, che la tocca profondamente, perché è ben cosciente di avere lei, invece, ingannato Woyzeck; quindi il passo dell'adultera perdonata da Gesù (Gv., 8, 3-11), e infine quello della peccatrice pentita che versa il balsamo sui piedi di Gesù (Lc., 7, 36 e ss). Nel *Lenz* troviamo non solo allusioni bibliche ma anche corali luterani; uno di loro, che viene già trascritto nel *Lenz* a illustrare una terribile teologia del dolore, lo ritroviamo quasi identico qui, nell'ultima scena del manoscritto superstite, letto da Woyzeck al commilitone Andres sulla Bibbia appartenuta a sua madre:

Leiden sei all mein Gewinst,
 Leiden sei mein Gottesdienst,
 Herr, wie dein Leib war rot und wund,
 So laß mein Herz sein aller Stund (H₄,17: 156)³⁹.

Qui, come in tutti i casi, le citazioni dalla Bibbia o dal corpus tradizionale luterano sono – direi senza eccezioni – sempre accettate, e utilizzate pateticamente per accentuare l'innocenza delle vittime e la sofferenza profonda indotta dal disagio sociale. Nel caso di Marie, la lettura della Bibbia è una specie di preparazione religiosa alla sua imminente uccisione: e questo contribuisce a renderla, nonostante l'evidenza del tradimento, una vittima davvero innocente. Marie a differenza di Desdemona è colpevole, ma la funzione drammaturgica di queste scene consiste esattamente in questo, nel trasformare la colpevole in innocente, perché neppure lontanamente possa apparire che la sua uccisione sia un atto di giustizia. (Del resto, dubito che sia Woyzeck sia Otello abbiano un'idea così meschinamente retributiva del loro gesto: ciò che agisce in loro è piuttosto la volontà di un gesto estremo, che in un modo o nell'altro possa modificare radicalmente le coordinate di un mondo che è divenuto per loro, a ogni minuto che passa, sempre più inabitabile.)

L'omicidio in sé si svolge in poche e straordinarie battute, tramandate soltanto in H₁, nella prima versione che doveva servire come primo abbozzo dell'opera (e questo dovrebbe dare l'idea, ancora una volta, di quanto precocemente si sia arrestata la composizione). Woyzeck porta Marie fuori della città, in aperta campagna; come per la pietraia in periferia dove viene giustiziato Josef K. alla fine del *Processo*, l'allontanamento dalla comunità degli umani è il passo preliminare al compiersi dell'azione estrema. E come nel finale del *Processo*, anche qui la luna illumina la scena; ma non è una luna fredda e geometrica come quella di Kafka, qui in Büchner la luna sorge all'orizzonte, grande e rossa, illuminando nel modo più inquietante lo stagno, lo stravolto Woyzeck e l'inconsapevole Marie. E con mirabile transizione drammatica, è proprio Marie che innesca il passaggio decisivo sottolineando con una ingenua osservazione lo spettacolo naturale che sovrasta la situazione, e che

fulmineamente in *Woyzeck* diventa prima una metafora, e subito dopo la letteralizzazione di quella metafora, nel coltello con il quale colpisce ripetutamente Marie:

MARGRETH Was sagst du?
 LOUIS Nix. (*Schweigen*)
 MARGRETH Was der Mond rot auf geht.
 LOUIS Wie ein blutig Eisen (H₁, 15: 132)⁴⁰.

E Louis/*Woyzeck* la accoltella a morte. Dopo l'omicidio, in una scena resa indimenticabile dal film di Herzog, sempre sotto quella grande luna rossa *Woyzeck* vaga nello stagno, cercando di nascondere il più possibile l'arma del delitto, e fugge quando sente venir gente (dimostrando di essere sì sconvolto, ma non ancora irragionevole). La vicenda di *Woyzeck* doveva probabilmente concludersi così: con l'allegria allucinata di *Woyzeck* all'osteria dopo il delitto, con il suo bambino portato via in salvo dal folle, e con il giudice, il medico, il barbiere e l'inservente del tribunale che commentano compiaciuti intorno al cadavere di Marie:

Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen tun kann, wir haben schon lange so kein gehabt (H₁, 21: 134)⁴¹.

4. *Brandelli di Woyzeck*

Ma cosa resta alla fine a noi lettori del dolore di *Woyzeck*? Dalla lettura che precede, dovrebbe risultare evidente quanto *tutto*, in quest'opera tanto anomala per la sua epoca ma anche in assoluto, sia ridotto a frammento: il manoscritto anzitutto, che presenta problemi testuali gravissimi e probabilmente non risolvibili del tutto nemmeno in futuro; le scene non sembrano comunque destinate a concatenarsi in un filo narrativo coerente

come nel teatro classico, ma procedono con un andamento per *tableaux* curiosamente moderno; il protagonista stesso si sbriciola di scena in scena, mostrando aspetti sempre diversi di una degradazione che è sociale, personale/erotica, economica, gerarchica; forse con l'unico aspetto unificante di un dolore psichico estremo, che assume – quando supera certi limiti – il linguaggio della follia. In tutto questo, vorrei ancora sottolinearlo con forza, non c'è alcuna sistematicità. Da una lettura approfondita del dramma ogni lettore riceverà non il "sistema" Woyzeck, ma una personale costellazione dei suoi frammenti di senso, che sono molteplici e assumono fra loro relazioni sempre diverse a seconda di chi legge.

E allora posso solo riassumere qui alcuni di questi brandelli di Woyzeck che, accostati fra loro, mi sono sembrati produttivi di senso. L'elenco non è esaustivo rispetto a niente, nemmeno a quanto io stesso ho detto sopra: qui tutto è incompleto, sempre, se ci si vuole adeguare allo spirito del testo.

- Il grande tema che emerge dal *Woyzeck*, sia pure in modo (almeno in parte, programmaticamente) caotico e informe, è lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo e la sofferenza che ne consegue quando i diversi tipi di sfruttamento si concentrano su un'unica persona. E Woyzeck viene sfruttato su tutti i piani possibili, è proprio la sua specialità: viene mantenuto in condizioni di miseria, anche perché quel che guadagna lo dà a Marie e al bambino; deve rispettare la sottomissione gerarchica, pulire il fucile, radere il Capitano, rispondere all'appello; infine, ed è la forma di sfruttamento più materialista e radicale, *il suo stesso corpo*, inteso come fisiologia, viene sfruttato dal Dottore come cavia, naturalmente a fini illuministici, per il progresso della scienza e dell'umanità. Così, fra l'obbligo di mangiare piselli e la proibizione di urinare, a Woyzeck viene gradualmente

sottratta la residua forza fisica che gli consentirebbe di resistere, almeno momentaneamente, alla pressione cui è sottoposto;

- la tragedia privata che lo colpisce con il tradimento di Marie è in realtà il paradigma della sconfitta sociale: Woyzeck compete con il Tamburmaggiore e ne viene sconfitto sul piano gerarchico (un sottufficiale è pur sempre qualcosa di più di un barbiere), sul piano sessuale (Marie lo preferisce a Woyzeck) e alla fine anche sul piano più brutale e creaturale, quello della forza fisica. In una terribile scena in osteria, alle ennesime fanfaronate del Tamburmaggiore, Woyzeck non può fare a meno di fischiare ironicamente, suscitando la collera del sottufficiale:

WOYZECK *pfeift.*

TAMBOUR-MAJOR Kerl, soll ich dir die Zung aus dem Hals ziehe und sie um den Leib herumwickle? (*Sie ringen, Woyzeck verliert*). Soll ich dir noch soviel Atem lassen als en Altweiberfurz, soll ich?

WOYZECK *setzt sich erschöpft zitternd auf die Bank.*

TAMBOUR-MAJOR Der Kerl soll dunkelblau pfeifen (H₄, 14: 155)⁴².

- Niente di più elementare e riassuntivo di questa didascalia: *Woyzeck perde*. Non è difficile leggere i molti impliciti di questa semplice espressione, intravedere su quanti piani, diversi fra loro, si declina questa sconfitta.
- Lo sfruttamento *più* la sconfitta: tutto ciò alla fine risulta eccessivo per un uomo che, come è la norma per gli esseri umani, può solo ammutolire nel suo dolore e non ha il privilegio tassesco (o goethiano) di dirlo. Woyzeck manca degli strumenti verbali per comunicare agli altri almeno parte della pressione cui è sottoposto: la povertà e talvolta

la ripetitività delle sue battute (“Sì, signor Capitano”) configurano la situazione drammaturgica eccezionale di un protagonista del tutto privo di eloquenza, e che è ciononostante continuamente alla convergenza dell’azione drammatica, in una solitudine sempre al centro dell’inquadratura, e disegnata per contrasto dai discorsi di chi lo circonda.

- È per questa impossibilità di comunicazione minima che si sgretola, alla fine, anche il senso di realtà: Woyzeck impazzisce, si potrebbe dire, per sovrabbondanza del cuore, non per sua disposizione patologica. La pazzia di Lenz, come si è detto, era completamente diversa; quando arriva nello Steintal, Lenz è già afflitto da disturbi dispercettivi, che nel corso del racconto si intrecceranno a un’immedesimazione lunatica ma sconvolgente con la condizione dei ceti più umili e con la muta disperazione degli ultimi. Il vettore della follia di Woyzeck, ammesso che sia lo stesso, ha comunque il verso opposto: va dalla società alla paranoia, non come per Lenz dalla paranoia alla società. (Questo lo dimostra come si è visto la genesi testuale, ma anche, a me sembra, la logica stessa del dramma.)
- Come conseguenza della sua condizione di impotenza verbale, Woyzeck pensa molto, anzi troppo, come gli rimprovera il Capitano (H₄,5: 149). E anche il Dottore, pur senza sapere bene di cosa stia parlando, gli diagnostica una “idea fissa” (H₂,6: 140), un’impossibilità per la mente di uscire dallo stesso doloroso giro di pensieri e parole: come cerca di dire ad Andres (il quale naturalmente è del tutto impermeabile alla comunicazione), in ogni istante della sua giornata la mente ritorna alle giravolte del ballo e al grido di Marie: “Ancora dai!”. Su questo nucleo di pensiero la mente di Woyzeck ritorna sempre ed elabora cerchi sempre più ampi di parole, quella che Barthes avrebbe definito “loquela” e che è tipica della nevrosi amorosa. Cerchi di parole che alla

fine si allargano nell'allucinazione e nell'esplosione della violenza omicida.

- C'è un rimedio a tutto ciò? Come si esce da questo circolo terribile che unisce lo sfruttamento, il dolore psichico, l'assenza di parole adeguate, e infine (ma solo infine) la follia e la violenza? Nel *Woyzeck*, almeno nello stato in cui lo leggiamo, una risposta secondo me non si trova, o perlomeno, non una risposta che sia minimamente consolatoria. E questo anche perché in Büchner coesistono due certezze che, pur senza contraddirsi sul piano logico, vanno in direzioni opposte: da un lato abbiamo ben chiaro ciò che sarebbe meglio, e non sappiamo rinunciare alla speranza di raggiungere una vita senza dolore; dall'altro l'"orribile fatalismo della storia" sembra precludere ogni scelta, ogni libero arbitrio, suggerendo che la cosa migliore, alla fine, sia l'*amor fati*, accettare quello che è successo e che nemmeno Dio potrebbe più mutare. Ma la rassegnazione è impossibile. E tutto ciò è riassunto da una semplice battuta del Barbiere nella prima versione, che dice così:

Was kann der liebe Gott nicht, was? Das Geschehene ungeschehn machen. Hä hä hä! – Aber es ist einmal so, und es ist gut, daß es so ist. Aber besser ist besser (H₁,10: 129)⁴³.

NOTE

¹ Tutte le citazioni segnalano il gruppo di manoscritti, il numero di scena e la pagina secondo la seguente edizione: Büchner 1980. Ulteriori successive edizioni sono: Büchner 1988 e 2005. Date le condizioni del manoscritto, è fondamentale l'edizione fotostatica con trascrizione e CD-Rom a cura di E. De Angelis (Büchner 2000). Le traduzioni sono mie salvo dove diversamente indicato.

² “Uno gli ha dato l’ordine, e lui è dovuto andare. Ah! Uno sta sopra all’altro”.

³ Per un primo approfondimento cfr. Andersen (1988), Otten (1978) e Stodder (1974).

⁴ “coltello grande e lungo”.

⁵ “Hai i brividi, Margreth, eppure sei calda. Che labbra ardenti che hai! (caldo, caldo respiro di puttana), eppure darei via il Cielo per baciarle ancora una volta. Ma quando si è freddi non si rabbrivisce più. Prima che scenda la rugiada di domattina, non avrai più brividi”. Una difficile questione testuale si presenta in H₁,8: 128, dove una frase del Tamburmaggiore riferita da Andres sembra innescare nella mente di Woyzeck (qui ancora: Louis) questo incessante moto di pensieri:

LOUIS Qualcosa avrà detto.

ANDRES Come lo sai? Che ti devo dire. Beh, rideva, e poi ha detto: Un bel pezzo di donna! Belle cosce, e tutta calda! [die hat Schenkel, und alles so heiß!].

LOUIS (*completamente freddo*) Così ha detto? – Cosa ho sognato più stanotte? Non era un coltello? Che razza di sogni assurdi.

Come si sarà notato, c’è qui una curiosa dialettica fra la battuta di Andres e la didascalia che immediatamente la segue: “[...] tutta calda. / [...] completamente freddo”. Tuttavia la parola heiß nel manoscritto (così letta da Lehmann), è stata letta come fest (“e tutta soda”) nelle edizioni successive di Pörnbacher (Büchner 1988: 200), de Angelis (Büchner 2000: 62) e nella Marburger Ausgabe (Büchner 2005; 7.1: 8). L’inestricabile grafia di Büchner rende difficile arrivare a una conclusione certa. Se la lettura giusta è fest, naturalmente l’opposizione è valida per gli altri passi, ma non per questo.

⁶ “Signor Capitano, la terra è calda come l’inferno, e per me è fredda come il ghiaccio! Come il ghiaccio, l’inferno è freddo, io ci scommetterei! Impossibile, diamine! Diamine! Impossibile”.

⁷ “WOYZECK: (*soffocato*): Ancora dai! Ancora dai! [...] Ma perché Dio non soffia via il sole, ché tutto si rotola nella lussuria, maschio e femmina, uomini e animali! [...] La donna è calda, calda! Ancora dai, ancora dai. (*Si alza*) Che farabutto. Come la palpa, sul suo corpo, lui, la possiede come la possedevo io all’inizio!”

⁸ “FRANZ: Passa un sacco di gente per la strada, eh? E tu puoi chiacchiere con chi ti pare, che me ne importa! Lui stava in piedi qui? O qui? O qui? Proprio attaccato a te? Così? Avrei voluto essere lui”.

⁹ “C’è qualcosa là fuori. Nella terra. Fanno sempre dei cenni, e li senti ora? E ora? Che bussano alle pareti? Uno ha appena sbirciato dalla finestra.

Non lo senti? Io lo sento tutto il giorno. Ancora dai. Ammazza! Ammazza la Woyzeck”.

¹⁰ La goethiana *Fiera di Plundersweilen*, scritta quasi sessant’anni prima, potrebbe essere un esempio.

¹¹ “Uomo, sii naturale. Sei stato creato con polvere, sabbia, melma. Vuoi forse essere qualcosa di più di polvere, sabbia e melma?”

¹² Sul quale cfr. anche Kwack (1973).

¹³ “Senti, è qui vicino a noi, sotto di noi. Ancora, la terra trema sotto le nostre scarpe. I massoni! Come scavano!”

¹⁴ “Zitta! Io so tutto per certo! I massoni! C’è stato un frastuono spaventoso nel cielo, e tutto era in fiamme. Sono vicino a scoprire tutto! Molto vicino.”

¹⁵ Lettera alla fidanzata successiva al 10 marzo 1834 (Büchner 1980: 256).

¹⁶ “Non toccarmi, Franz! Preferirei avere un coltello in corpo piuttosto che le tue mani addosso”.

¹⁷ “Ogni uomo è un abisso. Gira la testa, a guardarci dentro”.

¹⁸ “sottoposto Woyzeck”.

¹⁹ “Lei passa attraverso il mondo come un rasoio aperto, standole vicino uno rischia di tagliarsi”.

²⁰ Per un approfondimento di questo personaggio, cfr. Glück (1985), Gray (1988), Pethes (2012) e Roth (1990/1994).

²¹ Cfr. la tesi di De Angelis (2000), secondo cui la stesura del *Woyzeck* si colloca negli anni universitari e non nell’ultimo periodo della sua produzione come usualmente ritenuto; tesi contestata nella Marburger Ausgabe (Büchner 1988; 7.2: 89-104) sulla base di analisi chimiche dell’inchiostro e della carta usata.

²² “Ma signor Dottore, quando scappa, scappa”

²³ “La mia teoria, la mia nuova teoria! Audace, eternamente giovane. Woyzeck, diventerò immortale”.

²⁴ “Lentamente, Woyzeck, lentamente”.

²⁵ “Lentamente, vada ben lentamente scendendo lungo la strada”.

²⁶ “Woyzeck, lei non ha morale. Morale è quando si è morali, capisce? È una buona parola”.

²⁷ “Signor Capitano, il buon Dio non starà a guardare se su questo povero vermicciattolo si sia detto l’amen oppure no prima di concepirlo. Il Signore ha detto: lasciate che i piccoli vengano a me”.

²⁸ “bella copia provvisoria”.

²⁹ “È ovvio invece che è sempre legittima la riduzione o messa in scena secondo il regista: basta che sia scritto con chiarezza sul cartellone”.

³⁰ “EBREO: Volete forse tagliarvi la gola? Allora? Ve lo do a un buon prez-

zo come un altro, potete avere la morte a buon prezzo, ma non gratis. Allora? Sulla morte farete economia”.

³¹ Cfr. Glück (1984).

³² “Perché esiste l’uomo? – Ma in verità vi dico: di cosa sarebbero visuti il contadino, il bottaio, il ciabattino, il medico, se Dio non avesse creato l’uomo? Di cosa sarebbe vissuto il sarto, se non avesse innestato nell’uomo il sentimento della vergogna, di cosa il soldato, se non gli avesse fornito il desiderio di accoppiare? Perciò non dubitate, sì, tutto è bello e buono, ma ogni cosa terrena è vanità, marciscono persino i soldi”. Una versione ancora confusa di questo passo si trova in H₂,5: 138.

³³ Per la quale cfr. Dunne (1990), Gillett (2017) e Martin (1997).

³⁴ “Non ha nemmeno guardato il bambino”.

³⁵ Appartenenti fra l’altro a due diverse canzoni popolari: cfr. Rölleke (1990).

³⁶ “Ragazza, e ora che farai? / Hai un bimbo e marito non hai. / Ah, ma che m’importa, / tutta la notte canterò, / ehilà, ehilà, ma sì! / Non voglio nessuno vicino così”.

³⁷ “È oro di sicuro! La gente come noi ha solo, nel mondo, un angolino e un pezzetto di specchio, eppure ho la bocca rossa proprio come le gran signore con i loro specchi da cima a fondo, e con i loro bei signori che fanno il baciamano”.

³⁸ “Come dorme il bambino. Prendilo sotto il braccino, la sedia lo schiaccia. Ha tutta la fronte piena di gocce limpide: tanto lavoro sotto il sole, e tocca pure il sudore nel sonno. Siamo povera gente!”

³⁹ “Sia il soffrire il mio guadagno, / il soffrir, servizio a Dio. / Rosso e ferito fu il corpo Tuo, / così sia ognora anche il mio cuore”.

⁴⁰ “MARGRETH: Che stai dicendo? LOUIS: Niente. (*Tacciono.*) MARGRETH: Che luna rossa sta sorgendo! LOUIS: Come un ferro insanguinato”.

⁴¹ “Un buon omicidio, un vero omicidio, un bell’omicidio, bello quanto lo si può desiderare, era tanto tempo che non ne avevamo uno così”.

⁴² “WOYZECK (*fischia*). TAMBURMGGIORE: Ehi tizio, vuoi che ti tiri fuori la lingua dal collo e te la giri addosso? (*Lottano, Woyzeck perde.*) Vuoi che ti lasci in corpo tanto fiato quanto una scorreggia di vecchia, lo vuoi? WOYZECK (*si siede tremante ed esausto su una panca*) TAMBURMGGIORE: Ti faccio fischiare finché diventi blu scuro”.

⁴³ “Cos’è che non può fare il buon Dio, che cosa? Far sì che ciò che è successo non sia successo. Ah, ah, ah! Ma ormai è andata così, e quindi è bene che così sia. Però ciò che è meglio, è meglio”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Andersen, Elinn (1988), "Büchner, die Liebe und Shakespeare", *Georg Büchner im interkulturellen Dialog*, eds. Klaus Bohnen, Ernst-Ullrich Pinkert, Copenhagen, Verlag Text und Kontext: 153-75.
- Büchner, Georg (1879), *Woyzeck, Werke und Briefe*, Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann, eds. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm, Edda Ziegler, DTV, München, Carl Hanser Verlag, 1980.
- , (1879), *Woyzeck, Werke und Briefe* (Münchener Ausgabe), eds. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm, Edda Ziegler, DTV, München, Carl Hanser Verlag, 1988.
- , (1879), *Woyzeck* (Marburger Ausgabe, Band 7.1 und 7.2), eds. B. Dedner, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- , (1879), *Woyzeck. Faksimile, Transkription, Emendation und Lesetext*, eds. Enrico De Angelis, München, Saur, 2000.
- De Angelis, Enrico (2000), "Introduzione", *G. Büchner, Woyzeck. Faksimile, Transkription, Emendation und Lesetext*, herausgegeben von E. De Angelis, München, Saur: 15-45.
- Dunne, Kerry (1990), "Woyzecks Marie. Ein schlecht Mensch? The construction of female sexuality in Büchner's *Woyzeck*", *Seminar*, 26: 294-308.
- Gillett, Robert (2017), "Ave Marie: Büchner's *Woyzeck* and the Problem of the Tragic Female", *Georg Büchner. Contemporary Perspectives*, Amsterdam/New York, Rodopi: 92-102.
- Glück, Alfons (1984), "Der ökonomische Tod. Armut und Arbeit in Georg Büchners *Woyzeck*", *Georg-Büchner-Jahrbuch*, 4: 167-226.
- Glück, Alfons (1985), "Der Menschenversuch. Die Rolle der Wissenschaft in Georg Büchners *Woyzeck*", *Georg-Büchners-Jahrbuch*, 5: 139-82.
- Gray, Richard T. (1988), "The Dialectic of Enlightenment in Büchner's *Woyzeck*", *The German Quarterly*, 61: 78-96.
- Hamann, Holger (1970), "Zum Namen der weiblichen Hauptperson in Büchners *Woyzeck*", *Orbis litterarum*, 25: 259-60.

- Kwack, Ki-Wan (1973), "Büchners Nihilismus", *Echo*, 2: 227-42.
- Larsen, Svend Erik (1985), "Messer-Symbol", *Orbis litterarum*, 40: 258-82.
- Martens, Wolfgang (1958), "Zur Karikatur in der Dichtung Büchners. Woyzecks Hauptmann", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 39: 64-71.
- Martens, Wolfgang (1960), "Der Barbier in Büchners *Woyzeck*", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 59: 361-83.
- Martin, Laura (1997), "Schlechtes Mensch/Gutes Opfer: The Role of Marie in Georg Büchner's *Woyzeck*", *German Life and Letters*, 50: 429-44.
- Otten, Terry (1978), "Woyzeck and Othello: The Dimensions of Melodrama", *Comparative Drama*, 12: 123-36.
- Paduano, Guido (2020), *Teatro. Personaggio e condizione umana*, Roma, Carocci.
- Pethes, Nicolas (2012), "Er ist ein interessanter Casus, Subjekt Woyzeck. Büchners Fallgeschichten", *Commitment and Compassion*, Amsterdam/New York, Rodopi: 211-30.
- Rölleke, Heinz (1990), "Mädel, was fängst du jetzt an. Zu einem Volkslied-Zitat in Büchners *Woyzeck*", *Wirkendes Wort*, 40:330-5.
- Roth, Udo (1990/1994), "Das Forschungsprogramm des Doktors in Georg Büchners *Woyzeck* unter besonderer Berücksichtigung von H₂6", *Georg-Büchner-Jahrbuch*, 8: 254-278.
- Stodder, Joseph H. (1974), "Einflüsse von Shakespeares *Othello*", *The Modern Language Review*, 69: 115-20.

ELENA RANDI

Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica

1. Annotazioni preliminari

Per quanto sappiamo, non esistono veri e propri manuali di filologia della danza, al modo di quelli scritti per l'ambito letterario e musicale¹, né sono state pubblicate edizioni critiche di coreografie: manca una tradizione di studi in materia. In compenso, sono state realizzate molte ricostruzioni sceniche con intenti filologici di creazioni coreiche, con esiti più o meno convincenti. A volte sono descritte in un prodotto a stampa le scelte attuate. È il caso di *Nijinsky's "Faune" restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score "L'Après-midi d'un Faune" and his dance notation system* curato da Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke (Hutchinson, Jeschke 1991), o di *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemp"* di Millicent Hodson (Hodson 1996). Ma molto di rado sono giustificate scientificamente le risoluzioni prese, nemmeno quando sono certamente corrette. Millicent Hodson, ad esempio, enumera le fonti bibliografiche (di ardua reperibilità e numerose) impiegate per la sua ricostruzione della *Sagra della primavera* per la coreografia di Nižinskij (1913), ma

raramente precisa poi quali testimoni o quali porzioni dei testimoni utilizzi per definire un certo passaggio dell'opera. E, a maggior ragione, sporadicamente chiarisce quali prove o quali indizi motivino l'attendibilità di quelle fonti.

Di qui, una ricaduta di rilievo. È accaduto di frequente che siano state concretamente rappresentate, a distanza di qualche tempo, varie versioni di uno stesso spettacolo di danza, della cui messinscena originaria non esistono riprese audiovisive, con intenzioni filologiche. Ebbene, ogni volta occorre ricominciare a studiare le partiture coreografiche, i manoscritti, le foto, ecc. e ad individuare le motivazioni per compiere una scelta anziché un'altra, quando, invece, si sarebbe potuta evitare la gran parte del lavoro, se chi aveva curato il riallestimento precedente dello stesso balletto avesse esposto e giustificato le sue scelte. Si sarebbe insomma potuto fare tesoro degli studi già compiuti se fossero stati esplicitati per iscritto, e si sarebbe potuto poi, sulla base di nuovi ritrovamenti ed esplorazioni, perfezionare e arricchire il lavoro antecedente. Invece, in assenza di edizioni critiche, al modo di quelle esistenti in campo musicale e letterario, gli studi devono ricominciare sempre pressoché da zero. Una pubblicazione che va lodevolmente nella direzione della spiegazione e della documentazione per cui si sono operate certe scelte è lo scritto curato dalla Hutchinson Guest e dalla Jeschke poco sopra segnalato.

Uno dei motivi per cui non si è mai tentata un'edizione critica coreica è probabilmente la complessità dell'operazione. Esistono infatti le più diverse tipologie di notazione della danza (cfr. Jeschke 1983) (se ne sono usate di convenzionali, tra cui la kinetografia o labanotation, e si sono adoperati un po' più spesso disegni dei movimenti dei danzatori, descrizioni verbali, grafici relativi agli spostamenti nello spazio, ecc.; a volte sono state impiegate più modalità trascrittive per una stessa coreografia). Tali notazioni inoltre sono per lo più difficilmente

decriptabili per diversi motivi; in certi casi, per esempio, sono servite come promemoria per il coreografo, che seguiva un proprio sistema personale, la cui comprensione per gli altri risulta inevitabilmente spinosa. Infine, non è affatto scontato che chi ha composto una danza – o un suo assistente o uno spettatore – l'abbia trascritta in qualche modo su carta, ben diversamente da quel che accade per la musica².

La nostra intenzione in queste pagine è di affrontare, sia pure in modo embrionale, gli snodi fondamentali – di ordine pratico e di natura metodologica – relativi alla realizzazione di un'edizione critica coreica, che ci serviranno, negli anni a venire, a stenderne concretamente una. Sicuramente non siamo ancora riusciti a prevedere tutte le variabili e a risolvere tutti i problemi che si presenteranno quando costruiremo veramente un'edizione critica, e forse alcuni passaggi del progetto si dimostreranno poco adatti o addirittura inapplicabili in riferimento a testimoni di ambito coreico, ma riteniamo che questo articolo sia un utile strumento di partenza, sul quale lavorare. Di certo, in ogni caso, l'edizione dovrà essere interpretativa e non diplomatica, per ragioni che le pagine a seguire ci sembra evidenzino.

Premettiamo che un'edizione critica coreica, sia essa concepita in cartaceo o, più plausibilmente, in formato elettronico, a nostro parere deve prevedere, esattamente come quelle letterarie e musicali, l'introduzione, la ri-trascrizione filologica dell'opera prescelta e l'apparato critico-filologico. Nella fattispecie, la seconda e principale sezione riguarderà una coreografia del passato di cui si sia conservata almeno una partitura coreografica, ma di cui non esistano registrazioni audiovisive e che non sia più nel repertorio di nessun teatro (oppure sia in cartellone ma certamente o molto verosimilmente in versioni alterate rispetto alla prima messinscena o alla revisione passata su cui si intende indagare). Relativamente ad ogni porzione coreografica

della ri-trascrizione, nell'apparato filologico si spiegherà il motivo per il quale si è adottata una determinata soluzione, e ciò sulla base dell'analisi e dell'incrocio delle fonti censite.

Esula dal piano di lavoro la ricostruzione degli altri coefficienti dello spettacolo (scenografia, costumi, luci), esattamente come essi non fanno parte dell'edizione critica di un testo teatrale o di una musica d'opera. Occorre tuttavia trovare il modo per indicare la corrispondenza tra coreografia e musica, momento per momento, dato che per lo più la loro connessione è strettissima. Musica che, a sua volta, dovrà essere restaurata da un filologo del settore.

Aggiungiamo, infine, che il modello di edizione critica trarrebbe sicuramente giovamento dalla definizione delle differenze che sarebbe necessario introdurre a seconda dell'epoca di riferimento delle coreografie proposte. Allo stadio attuale dello studio ciò è tuttavia prematuro. Precisiamo solo che gli esempi offerti di seguito sono tratti da coreografie comprese tra la prima metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento circa e che i criteri da noi esposti in riferimento all'elaborazione di un'edizione critica rispondono meglio alle coreografie dell'epoca indicata che a quelle dell'*ancien régime*.

2. *Elaborazione*

Cominciamo col chiarire da subito che impieghiamo da qui in avanti le espressioni 'prima messinscena', 'coreografia originaria' e simili in modo improprio, ben consapevoli che spesso un allestimento subisce variazioni e modifiche anche dopo il debutto, ma consci, altresì, che è impossibile arrivare ad un grado di precisione tale nella ricostruzione di una coreografia antica da distinguere lo spettacolo del debutto da quello offerto, per esempio, dopo otto o venti repliche.

Se qualche trascrizione delle coreografie precedenti l'invenzione o, quanto meno, l'uso frequente della registrazione

audiovisiva è giunta a noi, è insolito ce ne sia arrivata una della prima messinscena: si sono conservate, più spesso, una o raramente più trascrizioni (di tipologie diverse) di versioni successive, quasi sempre a loro volta differenti l'una dall'altra. Prendiamo *Giselle*, data per la prima volta nel 1841 all'Opéra di Parigi e ripresa da Antoine Titus già nel 1842 al Mariinskij di San Pietroburgo. Lo spettacolo è rimasto nel repertorio in Francia fino al 1868, ma ha continuato ad essere rappresentato in Russia, per essere poi riallestito a Parigi nel 1924 restando in cartellone fino ad oggi. Per quanto ne sappiamo, si sono conservate cinque trascrizioni antiche: uno spartito musicale manoscritto del *répétiteur* e uno a stampa per pianoforte, sui quali sono descritte verbalmente le azioni compiute dai personaggi in relazione alla musica, il primo redatto nel 1842 e il secondo nel 1847 o poco dopo, e conservati, entrambi, nel Museo Teatrale di San Pietroburgo³; una partitura coreografica di Henri Justamant presumibilmente degli anni Sessanta del XIX secolo acquistata all'asta nel 2002 dal Deutsches Tanzarchiv di Colonia e la cui provenienza è sfuggente⁴; infine due trascrizioni parziali russe verosimilmente della revisione realizzata da Marius Petipa nel 1903, una probabilmente stesa nel 1903 e l'altra in un periodo non troppo diverso, conservate nel fondo Sergeev della Houghton Library nella Harvard University⁵. Si noti che, come molto di frequente accade nel campo della danza, manca un autografo. Se si riscontra la trascrizione autografa di una coreografia, spesso ciò si verifica quando è creata da autori che sono nel contempo gli inventori di una notazione codificata – come Bournonville (cfr. Bournonville 2005), Saint-Léon (cfr. Saint-Léon 2004) o Laban (cfr. Hutchinson 1996) –, ma può succedere anche in altre occasioni, per esempio per *L'Après-midi d'un faune* di Nižinskij, annotato dall'artista russo ricorrendo ad una personale modalità mai formalizzata in un sistema⁶.

È possibile che esistano anche altre fonti utili: nel caso si volesse realizzare un'edizione critica di *Giselle*, per prima cosa

andrebbero naturalmente censiti sistematicamente i testimoni, obbedendo ad un complesso di criteri alla cui formulazione, per nulla recente, hanno contribuito vari filologi del passato.

Le cinque trascrizioni di cui ora abbiamo conoscenza senza aver compiuto ricerche approfondite, ci informano su aspetti parzialmente diversi di *Giselle*. Il manoscritto del Museo Teatrale di San Pietroburgo, che secondo Denis Dabbadie potrebbe forse essere stato annotato da Titus durante un viaggio a Parigi dove avrebbe assistito alla *Giselle* di Jean Coralli e Jules Perrot prendendone appunti (Dabbadie 1980), offre la descrizione delle azioni mimiche in relazione alla musica, ma i riferimenti ai passi di danza intesa in senso stretto sono rarissimi, quasi assenti. Tuttavia, se si accertasse che questo testimone trascrive davvero la prima messinscena, costituirebbe un documento fondamentale, benché lacunoso. Le stesse tipologie di informazioni (descrizione delle azioni mimiche in relazione alla musica) si trovano nello spartito a stampa pietroburghese, le cui annotazioni verbali, secondo Marian Smith, forse sono state scritte da Marius Petipa (Smith 2000: 31). La fonte Justamant, fatta di disegni e parole, offre gli spostamenti nello spazio dei danzatori, descrive le azioni mimiche (per esempio, “Hilarion ne voyant plus des amis au tour de lui, remonte pour voir le chemin qu’ils ont pris”) (Justamant 2008: 134) e in qualche caso mostra con i disegni anche i passi del codice classico compiuti dai ballerini, ma manca ogni informazione relativa alla corrispondenza della danza con la musica. I testimoni di Harvard – presumibilmente stesi sulla base dell’allestimento di Petipa, secondo Serge Lifar in certe scene poco conservativo (Lifar 1982: 183) –, forniscono la coreografia in modo abbastanza dettagliato, con i passi specifici compiuti dai ballerini e la corrispondenza con la musica, ma non la riportano per intero. La firma in calce ai due manoscritti è poco leggibile, ma deve appartenere ad una persona vicina a Petipa, ad Aleksandr Gorskij e/o a Nikolaj Sergeev.

Tre (o quattro) dei testimoni elencati trascrivono versioni di *Giselle* almeno parzialmente diverse l'una dall'altra. *Giselle*, infatti, com'è noto, è stata ripresa, ricostruita, rimaneggiata miriadi di volte nel corso di quasi due secoli di vita. Difficile (o spesso impossibile) sapere quanto e cosa sia stato modificato. In linea di massima, più ci si allontana nel tempo dal 1841, più aumentano le probabilità che siano state introdotte nuove varianti. Ma neanche questo criterio è sempre valido: come insegna la filologia letteraria, *recentiores non* (necessariamente) *deteriores*. Prima di tutto, occorrerebbe capire, per quanto possibile, chi ha compiuto la trascrizione e in quale occasione, notizia che può informarci sulla maggiore o minore vicinanza del trascrittore al creatore o ai creatori della coreografia (nella fattispecie Coralli e Perrot) e alla coreografia originaria, e dunque, talvolta, sulla maggiore o minore prossimità ad essa della versione trascritta.

In sintesi, una coreografia spesso è giunta a noi attraverso copie di varia età e localizzazione geografica, al modo dei testi letterari medievali in lingue romanze; gli studi in materia pertanto possono esserci d'aiuto per definire un modello di edizione critica coreica. C'è però un passaggio in più nel caso della danza, esattamente come per la musica: mentre un testo letterario è già subito il prodotto, una partitura musicale o coreografica non è la coreografia o la musica, ma la sua trascrizione. Dunque, per impostare un'edizione critica coreica può essere utile prendere spunto anche dalla filologia musicale.

Abbandoniamo, a questo punto, l'esempio di *Giselle*, impiegato per esemplificare diverse tipologie di trascrizione, di datazione, di annotatore, di relazione tra i diversi testimoni, e proviamo ad elencare le fasi dell'elaborazione di un'edizione critica in cui si sia scelto di lavorare su più testimoni. La spiegazione risulterà scolastica e scontata ai filologi, ma la reputiamo necessaria in un ambito come la danza, in cui pressoché nulla sull'argomento è stato scritto.

Come anticipato, la prima tappa è costituita dalla *recensio*. Si può continuare a fare ricerca all'infinito, ma è legittimo fermarsi quando si arriva a ritenere che l'identificazione di ulteriori testimoni sia, quanto meno, improbabile. L'elenco delle trascrizioni della coreografia in oggetto dovrebbe comprendere non solo quelle reperite, ma anche quelle che non si sono potute rintracciare ma delle quali qualche fonte fornisce notizia indiretta, perché altri studiosi potrebbero, prima o poi, trovarle.

Data la natura complessa dei testimoni (fatti di parole, disegni, notazione coreo-grafica, notazione musicale) e il loro essere la trascrizione di versioni probabilmente non identiche di una stessa coreografia, sembra inevitabile scegliere di realizzare non l'edizione critica più tradizionale, fondata su un testo di collazione, ma una complanare, nella quale, cioè, siano accostati tutti i testimoni ritenuti utili. Come farlo praticamente affinché il confronto tra i vari documenti sia efficace, si dovrà stabilire una volta che si sia compiuta la *recensio*, sulla base dei concreti testimoni individuati. E presumibilmente sarà quasi inevitabile l'opportunità di ricorrere ad uno strumento digitale anziché ad un volume cartaceo.

Occorre quindi verificare le relazioni fra i testimoni e *in primis* se uno sia copia di un altro. Se uno è *descriptus* da un più vecchio documento è un pleonastico ingombro, in quanto duplica una versione già conosciuta, alla quale si possono eventualmente aggiungere errori propri. È opportuno allora estrometterlo e non tenerne conto, come probabilmente si dovrebbe fare per lo spartito per pianoforte a stampa di *Giselle* conservato a San Pietroburgo qualora, confrontandolo con il manoscritto pietroburghese, si verificasse l'attendibilità della supposizione di Marian Smith. In questo caso, sembra sussistere una filiazione diretta dall'uno all'altro (Petipa avrebbe copiato la descrizione delle azioni dal manoscritto oggi al Museo Teatrale sullo spartito per pianoforte edito). Ma può anche essere che

due testimoni siano uguali o, quanto meno, riportino gli stessi errori, perché sono copie di una terza fonte, magari perduta e introvabile. La filologia letteraria e musicale fornisce alcuni criteri accorti per individuare i reciproci rapporti tra i documenti acquisiti.

Una volta analizzate le loro relazioni, si potrà creare lo stemma, che, per citare Stussi, “non è la rappresentazione dettagliata di come in concreto è avvenuta la trasmissione di un testo [per noi, di una coreografia], ma è soltanto lo schema dei rapporti genealogici decisivi per valutare le diverse testimonianze”. Di conseguenza, vi si inseriranno anche taluni testimoni perduti (esplicitando il loro essere dispersi), ma solo se “strettamente funzionali a tale scopo” (Stussi 2007: 123).

Resta fondamentale l'*interpretatio*, ossia il tentativo di comprendere la lezione di ciascuna fonte nella sua peculiarità, di distinguere lezioni corrette, dubbie o errate.

Strettamente connessa è l'*emendatio*, ossia la correzione delle lezioni fallaci (ovviamente segnalata, caso per caso, al lettore), operazione spesso spinosa e sdruciolevole. Una congettura credibile deve in primo luogo essere coerente sotto ogni profilo con il contesto in cui si colloca, e comunque non è detto che si riescano ad emendare tutti i passaggi problematici: a volte permangono lacune molto consistenti, e, in tal caso, occorre segnalarne l'ampiezza presumibile.

Il lettore di un'edizione critica dev'essere informato riguardo a tutti i criteri ai quali il curatore si è attenuto e alle scelte che ha compiuto. A tal fine, serve certamente un'introduzione attenta, ma è necessario anche l'apparato critico, indispensabile anche quando si opti per un'edizione complanare, come può dimostrare quella da noi curata di *Angelo, tyran de Padoue* di Victor Hugo (Hugo 2012).

Resta da chiedersi come trascrivere i vari testimoni. Riteniamo sia opportuno usare molteplici modalità di notazione:

descrizioni verbali (riviste e rese molto più chiare quando presenti tra le fonti recuperate del passato, create *ex novo* quando non previste dalle testimonianze), disegni delle sequenze (riprodotti quando esistenti, realizzati dal curatore dell'edizione o da un suo collaboratore quando assenti o lacunosi), la riproduzione digitale della partitura convenzionale della danza (quando presente), grafici relativi agli spostamenti nello spazio dei danzatori. Nel caso in cui i fondi per la ricerca siano molto cospicui o si verificano comunque le condizioni idonee, si potrebbe effettuare anche una ripresa audiovisiva della coreografia ricostruita concretamente sul corpo di ballerini viventi e su una riproduzione della musica. Dato che ogni tipologia di trascrizione della danza contiene margini di lacunosità, di inadeguatezza e/o di oscurità, la scelta di impiegare diverse modalità 'trascrittive', benché estremamente complessa, sembra la più convincente.

Alcune delle scelte appena proposte avranno probabilmente fatto sobbalzare i filologi letterari e musicali. Chiariamone dunque la ragione. Va ribadito anzitutto che le varie notazioni codificate inventate nei secoli (stenocoreografia, notazione Stepanov, kinetografia, ecc.) sono pochissimo conosciute. Mentre qualunque musicista padroneggia perfettamente la notazione musicale, coreografi, danzatori e storici del settore nella grande maggioranza dei casi non decifrano nessuna notazione coreica; assai raramente, ne intendono una o due, non tutte quelle esistenti. Ancor più ciò vale quando un trascrittore usi un proprio sistema personale, non codificato. Pertanto, pubblicare una partitura coreografica senza decriptarla sarebbe pressoché inutile perché quasi nessuno – non di rado proprio nessuno – potrebbe comprenderla. Occorre dunque trovare un modo di tradurla mediante parole e immagini, sia pure ponendo la traduzione accanto alla partitura, così che i rarissimi specialisti abbiano la possibilità di valutare la corrispondenza tra linguaggio articolato e figure da un lato e notazione coreica dall'altro.

In certi casi una coreografia è trascritta mediante il codice verbale, spesso unito a disegni, ma il testo può essere davvero arduo da intendere, per esempio perché steso come promemoria per i danzatori e/o per l'artista cui si deve l'opera, non al fine d'essere letto da terzi. Così, ad esempio, sono le trascrizioni delle creazioni di Hanya Holm conservate in varie collocazioni negli Hanya Holm Papers della Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library⁷. Anche in questo caso, appare necessario che il curatore dell'edizione critica compia un esercizio di interpretazione, ampliando e chiarendo il dettato originario mediante l'analisi di ulteriori documenti quali recensioni, fotografie, disegni realizzati da qualche spettatore, della conoscenza della tecnica del coreografo, dello stile, ecc. per rendere comprensibile il testo matrice. La traduzione verbale si porrà accanto ad esso, in modo che il lettore possa valutarne la correttezza e, eventualmente, contestarla. Allo stesso fine, l'apparato critico-filologico spiegherà, passaggio per passaggio, attraverso quali prove e indizi si sia giunti a scegliere la specifica traduzione.

Sembra molto probabile che torni utile aggiungere, se non già presenti nella partitura originaria, i disegni, realizzati dal curatore o da un suo collaboratore, dei passi compiuti dai danzatori e le loro collocazioni e spostamenti nello spazio, sempre al fine di rendere comprensibile la coreografia (il linguaggio articolato, da solo, non sempre riesce ad ottenere felicemente questo risultato).

Nel caso di eventi coreici successivi all'invenzione della fotografia, è possibile che si rintraccino delle foto di danzatori relative all'allestimento, documenti peraltro scivolosi per varie ragioni: in primo luogo perché spesso sono realizzati in una sala di posa, non durante lo spettacolo, e dunque difficilmente sappiamo se corrispondano esattamente ad una posizione realmente eseguita nel corso dell'evento scenico. Comunque sia, anch'essi possono tornare utili per capire qualche passaggio e

possono eventualmente essere inseriti nell'edizione e la loro attendibilità essere vagliata nell'apparato critico-filologico.

E arriviamo infine in un campo problematico e complesso che non abbiamo ancora affrontato. Com'è noto, la maggior parte degli spettacoli di danza si è tramandata non mediante partiture coreografiche, ma per via orale, da maestro ad allievo, anche quando una o più trascrizioni esistano. Ciò vale principalmente per il repertorio classico (ma non solo); pensiamo al *Lago dei Cigni* o alla *Bella addormentata*, a *La Bayadère* o a *Don Chisciotte*, a *La Sylphide* o a *La Fille mal gardée*. Non c'è dubbio che la versione messa in scena nei teatri di oggi è abbastanza diversa da quella originale. Ma quanto è diversa? In quali punti? In cosa consistono le differenze? Come regolarsi? Buttiamo via il neonato insieme all'acqua sporca? Evidentemente no, alcune parti probabilmente si saranno conservate uguali all'originale, ma come scovarle? Quando la prima messinscena di una coreografia non è troppo lontana da oggi, può essere utile ricorrere alla memoria di qualche danzatore di allora ancora in vita o di uno che l'abbia appresa dalla viva voce di un interprete dell'allestimento originario. Certo, più numerose sono le mediazioni, più è probabile che la coreografia si sia modificata per problemi di memoria o anche consapevolmente, ma sarebbe comunque vantaggioso rintracciare testimonianze di questo tipo, che andrebbero registrate, trascritte e sulla cui attendibilità occorrerebbe ragionare in sede di apparato critico.

Alcuni casi sono particolarmente interessanti, benché da impiegare con le dovute cautele. Pensiamo, a titolo esemplificativo, all'operazione compiuta da Boris Šavrov e portata a termine da Pëtr Gusev riguardo all'*Arlecchinata* di Marius Petipa (1900). Già interprete di Arlecchino in una data piuttosto ravvicinata all'epoca della creazione del balletto (forse il 1921?) (Zozulina, Mironova 2015: 255⁸), Šavrov ha ricostruito la coreografia avvalendosi dell'apporto di una schiera di danzatori che

avevano ballato in riprese dell'*Arlecchinata* se non forse esattamente identiche a quella di Petipa, almeno ad essa ancora assai prossime, e che, viventi all'epoca del restauro (i lavori iniziano nel 1961 e proseguono per alcuni anni), avevano, ciascuno, recuperato il ricordo della propria parte nella coreografia e l'avevano condivisa con Šavrov; in seguito, lui le aveva montate insieme. Solo dopo la morte del Maestro russo, questa ricostruzione dell'*Arlecchinata* viene registrata dalla BBC (1978), grazie a Gusev⁹. Occorrerà trovare un modo per far rifluire nell'edizione critica le informazioni contenute in registrazioni che, come questa, ambiscono ragionevolmente ad essere filologiche. Si realizzerà, così, qualcosa di non troppo diverso dal cosiddetto *bad quarto* dell'*Amleto*, ovviamente esplicitando i dubbi, le perplessità, le criticità che la ripresa solleva.

Come anticipato, sarà utile, se possibile, trovare il modo di segnalare nell'edizione critica la corrispondenza tra coreografia e musica, momento per momento, dato che spesso la loro connessione è strettissima. La musica, a sua volta, dovrà essere ripristinata secondo modalità filologicamente agguerrite da uno studioso del settore.

Abbiamo soprasseduto fin qui ad una questione importante relativamente all'ambito della danza. In vari casi, potrebbe essere opportuno concepire, secondo un modello già sperimentato in ambito musicale, un'edizione intesa a descrivere come una certa coreografia si sia modificata in un dato arco cronologico, invece che una pubblicazione mirante a ristabilire la prima messinscena, quando questa sia perduta almeno in larga parte e nel tempo sia stata rimaneggiata, rivista, adattata.

Un'edizione critica coreica, infine, può trascrivere un unico testimone obbedendo a qualche motivazione specifica o per il semplice motivo che è l'unico esistente. È il caso, ad esempio, di alcuni lavori non troppo noti di Petipa, di cui si conservano trascrizioni più o meno complete in notazione Stepanov nella

Sergeev Collection di Harvard. Pensiamo al *Talismano*¹⁰ o al *Risveglio di Flora*¹¹, dei quali è verosimile non si trovino testimoni ulteriori.

Non è detto che qualsiasi edizione critica su un solo testimone debba essere più conservativa di una basata su diverse partiture. Anzi, l'idea d'essere rigidamente conservativi può essere pericolosa portando a errori gravi e prendendo per autentiche lezioni che tali non sono.

NOTE

¹ Per la storia affascinante e complessa di come si sia formato il metodo relativo all'elaborazione di un'edizione critica, ossia il cosiddetto metodo di Lachmann – in realtà creato, oltre che dallo studioso da cui prende il nome (1793-1851), anche da altri filologi come Joseph Bédier (1864-1938) – cfr. Timpanaro 1985. Vanno inoltre citati almeno gli studi fondamentali di ecdotica di Gianfranco Contini (Contini 1986). Oggi esistono comodissimi manuali di filologia, che di quella tradizione sono agili e ottimi compendi, quali *l'Introduzione agli studi di filologia italiana* di Alfredo Stussi (Stussi 2007), e utili prontuari sono stati concepiti anche per l'ecdotica musicale; pensiamo, ad esempio, alla *Filologia musicale* curata da Maria Caraci Vela (Caraci Vela 2005-2013). Fra gli studi di filologia del testo teatrale, cfr. Cotticelli, Puggioni 2017.

² Se nell'ambito della danza non esistono edizioni critiche né manuali di filologia, si possono citare studi e riflessioni riguardanti, da un lato, i diversi obiettivi che la notazione della danza ha avuto nel tempo e, dall'altro, il modo di ricostruire le coreografie del passato, questioni preliminari essenziali, queste, che non è possibile non valutare nel momento in cui si elabori un modello di edizione critica. Senza alcuna ambizione di esaustività, ricordiamo Nordera 2020, Pappacena 2000 e Pappacena 2019.

³ Lo spartito musicale manoscritto del *répétiteur* è conservato alla collocazione 7114/8; lo spartito per pianoforte a stampa sta alla collocazione MS 2639. Entrambi sono conservati nel Museo Teatrale e Musicale di Stato a San Pietroburgo.

⁴ Esiste una comodissima stampa anastatica del manoscritto Justamant (Justamant 2008).

⁵ Le partiture coreografiche parziali di *Giselle* sono conservate nella Nikolai Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University (Cambridge, Mass), collocazione MS Thr 245, (2) del box 1, e MS Thr 245, (4) del box 1.

⁶ Manoscritto del 1915 conservato alla British Library di Londra, collocazione Add MS 47215.

⁷ Ad esempio, trascrizioni piuttosto dettagliate sono quelle di *City Nocturne* (1936), alle collocazioni MGZMD 136, 425-426-427 (Hanya Holm Papers, Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library).

⁸ L'indicazione presente in questo catalogo non è puntuale: sarebbe opportuno compiere una ricerca specifica per definire la data (o le date) in cui Savrov ha interpretato Arlecchino al Mariinskij.

⁹ Il video si trova online al seguente link: <https://www.culture.ru/movies/1691/v-chest-mariusa-petipa-arlekinada> (ultima consultazione 11.5.2020). È stato registrato dalla BBC nel 1978 in occasione di un programma dedicato a tre balletti di Petipa: *l'Arlecchinata, L'alt della cavalleria e Paquita*.

¹⁰ Nikolai Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University (Cambridge, Mass), collocazione MS Thr 245-63.

¹¹ Nikolai Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University (Cambridge, Mass), collocazione MS Thr 245 (55) e MS Thr 245-46.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Bournonville, August (2005), *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, eds. Knud Arne Jürgensen, Francesca Falcone, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Caraci Vela, Maria (2005-2013), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Contini, Gianfranco (1986), *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Cotticelli, Francesco; Puggioni, Roberto, eds. (2017), *Filologia, teatro, spettacolo: dai Greci alla contemporaneità*, Milano, Franco Angeli.

Dabbadie, Denis (1980), Premessa senza titolo a Yuri Slonimsky, "L'ère Petipa", *L'Avant Scène – Ballet/Danse*, January/March (numero monografico su *Giselle*): 95.

- Hodson, Millicent (1996), *Nijinsky's Crime Against Grace*, Stuyvesant, Pendragon Press.
- Hugo, Victor (2012), *Angelo tyrannus de Padua. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, ed. Elena Randi con la collaborazione di Simona Brunetti, Franco Benucci, Barbara Volponi, Gessica Scapin, Firenze, Le Lettere.
- Hutchinson Guest, Ann (1996), *Labanotation or Kinetography Laban: The System of Analyzing and Recording Movement*, Third Edition Revised, London, Dance Books.
- ; Jeschke, Claudia, eds. (1991), *Nijinsky's "Faune" restored*, Philadelphia, Gordon and Breach.
- Jeschke, Claudia (1983), *Tanzschriften: Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall, Comes Verlag.
- Justamant, Henri (2008), *Giselle ou Les Willis: Ballet Fantastique en deux actes*. Faksimile der Notation aus den 1860er Jahren, hrsg. von Frank-Manuel Peter, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- Lifar, Serge (1982), *Giselle. Apothéose du Ballet Romantique, Plan de la Tour*, Éd. d'aujourd'hui.
- Nordera, Marina (2020), "Choré-graphies: pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse", *Pratiques de la pensée en danse: Les Ateliers de la danse*, eds. Marian del Valle, Bianca Maurmayr, Marina Nordera, Camille Paillet, Alessandra Sini, Paris, L'Harmattan: 51-68.
- Pappacena, Flavia (2019), "La notazione della danza nel Settecento. Un problema di conservazione, un'affermazione di statuto culturale o un atto creativo", *Acting Archives Review*, 9/18: 1-15.
- , ed. (2000), *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, *Chorégraphie*, Roma, Atti del convegno 10 dicembre 1999, Numero monografico di *Chorégraphie*.
- Saint-Léon, Arthur (2004), *La Stenochorégraphie 1852*, ed. Flavia Pappacena, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- Smith, Marian (2000), "The Earliest Giselle. A Preliminary Report on a St. Petersburg Manuscript", *Dance Chronicle*, 33/1: 29-48.

Stussi, Alfredo (2007), *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino.

Timpanaro, Sebastiano (1985), *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova, Liviana.

Zozulina, Natalija N.; Mironova, V. M., cura (2015), *Il Balletto a San Pietroburgo. Tre secoli di cronistoria (Peterburgskij balet. Tri veka: chronika)*, Sankt-Peterburg, Akademija russkogo baleta, vol. 4 (1901-1950).

PAOLO TAMASSIA

*Marguerite Caetani mécène et intellectuelle cosmopolite:
les revues Commerce et Botteghe Oscure*

Qu'en est-il du mécénat aujourd'hui? Il s'agit d'une notion qui pourrait apparaître obsolète, voire tout à fait périmée, car en effet l'esprit va tout de suite à l'antiquité, à la Renaissance, au XVII^e siècle, tandis que dans nos sociétés postmodernes, liquides, libéristes, où les lettres et les beaux-arts sont dévalorisés – rabattus au rang de marchandise ou de décoration – le mécénat semble perdre toute son aura. D'un autre côté, cette notion pourrait même être perçue de façon négative par ceux qui attachent encore une valeur à l'art et aux lettres puisque leur soutien devrait être assuré par l'État au bénéfice de tous.

Mais qu'est-ce que le mécénat, au juste? Qu'est-ce qu'un mécène? Il est important de souligner que le concept même de "mécénat" se prête fort difficilement à une définition fixe et stable, puisqu'il apparaît comme façonné par une série de transformations selon les époques et les lieux. Sa signification apparaît donc aussi fuyante et changeante que Protée.

Guy de Brébisson, dans le premier “Que sais-je?” consacré à ce sujet, définit le mécène de cette manière: “Étymologiquement un mécène est un personnage qui *consacre librement* une part de sa vie et de ses moyens à la protection et à l’épanouissement de *la vie artistique et littéraire*” (1986: 5). Toutefois, même si l’auteur ne manque pas d’articuler ultérieurement cette définition, sans doute correcte, celle-ci ne peut que résulter simpliste ou incomplète. Ce n’est pas un hasard alors si François Debiesse, qui signe l’édition suivante du “Que sais-je?” consacré au mécénat, reconnaît que “Le mécénat reste aujourd’hui encore difficile à cerner par une définition précaire, encore moins par une définition morale” (2006: 9). Il est néanmoins important de remarquer que, pour mieux comprendre la notion de mécénat, Debiesse s’appuie sur l’arrêté du 6 janvier 1989 “relatif à la terminologie économique et financière” du Ministère de l’éducation nationale et du Ministère de l’économie: “Le mécénat est le soutien matériel apporté sans contrepartie directe de la part du bénéficiaire, à une œuvre ou à une personne pour l’exercice d’activités présentant un intérêt général” (2006: 9). Ici, l’essentiel à retenir est constitué par les expressions “soutien”, “sans contrepartie”, “d’intérêt général”.

Néanmoins cette définition mettant l’accent sur le désintéressement du mécénat est contredite par Jean-Jacques Rosé qui remarque comment

[...] de nombreux textes américains, par exemple, ne craignent pas de faire référence aux Médicis ou à Aristote pour éclairer les stratégies “philanthropiques” des managers des firmes les plus importantes. Pour ces décideurs pragmatiques [...], l’idée centrale est toujours la même: il est une façon de servir l’intérêt général qui est très “profitable” **pour l’intérêt particulier**. Et réciproquement. Très schématiquement, on peut faire un voyage mécénal en partant du Texas aujourd’hui pour arriver à Athènes sous Périclès: on

rencontre le même mécénat. Il n'est pas inutile de le savoir... *D'autant que les défenseurs français d'un mécénat désintéressé et discret s'appuient, pour défendre leurs idées, sur des "valeurs culturelles historiques" qui tout simplement n'existent pas, sauf dans leur tête ou dans un passé récent et étroitement français (fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle) (1986: 37).*

Et pour démontrer cela, Rosé s'appuie sur des figures et des époques fondatrices: Aristote, Mécène, la Renaissance italienne.

Concernant ce rapport problématique et crucial entre intérêt et désintéressement, qui est au cœur de la notion de mécénat, on peut s'en remettre à Paul Veyne qui dans *Le Pain et le cirque* se penche sur l'origine du mécénat. Ici l'historien creuse la figure de l'évergète et du magnifique sur la base des textes d'Aristote et de Thomas d'Aquin et montre la singularité de l'"évergétisme" (néologisme forgé, comme le rappelle Paul Veyne lui-même, par André Boulanger et Henri-I. Marrou à partir du terme grec εὐργετείη: 'faire du bien'). Dans l'antiquité – observe toujours Paul Veyne – il était normal que les riches contribuent avec leur argent aux dépenses publiques, soit librement, c'est-à-dire sans aucune obligation, soit à l'occasion de l'élection à une charge politique ou administrative, et dans ce cas la contribution était tenue pour moralement et légalement obligatoire. Cet évergétisme obligatoire est la suite et la codification, à l'époque romaine, de l'évergétisme libre, apparu dans le monde grec au début de l'époque hellénistique. Et, comme le souligne Paul Veyne, à côté de l'évergétisme obligatoire, l'évergétisme libre a continué à exister jusqu'à la fin de l'antiquité (cfr. Veyne 1976: 20-26).

C'est justement cette dualité de spontanéité et d'obligation, d'intérêt et de désintéressement, qui constitue, à mon sens, l'essentiel du problème. Je vais alors considérer ce rapport crucial sous l'angle d'une double expérience de mécénat qui a marqué la vie de Marguerite Caetani, c'est-à-dire la création et

l'animation de deux revues littéraires extraordinaires qui ont fait date dans le panorama de la littérature du XX^e siècle.

1. *La fondation de la revue Commerce (1924-1932): la recherche d'une "place à part"*

Tout d'abord, qui est Marguerite Caetani?

Marguerite Chapin est née le 24 juin 1888 aux États-Unis, dans le Connecticut. Sa mère, Lelia Gibert, est d'origine française, tandis que la famille de son père a quitté l'Angleterre au XVII^e siècle pour s'installer en Amérique. Issue d'un milieu cosmopolite, elle se rend à Paris en 1902 pour suivre des cours de chant, et ici elle rencontre Roffredo Caetani, prince de Bassiano, second fils d'une des plus anciennes et importantes familles romaines (il est le descendant de deux papes, Boniface VIII et Paul III). En 1911, ils se marient à Londres et s'installent à la Villa Romaine à Versailles jusqu'en 1932, lorsque la crise économique les oblige à rentrer en Italie. À partir de ce moment-là, ils partageront leur vie essentiellement entre trois lieux: le Palazzo Caetani, situé à Rome, dans la via delle Botteghe Oscure – c'est-à-dire 'la rue des boutiques obscures' –, le Castello Caetani, situé à Sermoneta, et le magnifique jardin de Ninfa, dans la campagne romaine.

Il s'agit d'un couple fort cultivé qui aime s'entourer d'esprits fins avec qui partager des conversations sur la littérature et sur l'art¹. Ainsi c'est lors d'un des déjeuners du dimanche à la villa Romaine que naît l'idée de donner vie à une nouvelle revue littéraire. Sur cette origine quelque peu mythique on a deux références majeures qui diffèrent, de fait, légèrement l'une de l'autre. Dans un hommage rendu à la revue en 1958, Gaston Palewsky, qui fut ambassadeur de France en Italie de 1957 à 1962, raconte comment, dans une conversation qu'il eut avec Marguerite Caetani, celle-ci lui expliqua que ce fut Paul Valéry qui eut l'idée de créer la revue et en trouva aussi le titre:

J'ai dû, forçant sa modestie, lui demander de me commenter la genèse de la revue. Voici ce qu'elle m'a répondu :

"Vous me demandez comme 'Commerce' a commencé. Je vais vous le dire. À l'époque de la Villa Romaine [...], nous réunissons une foule d'artistes pour nos déjeuners du dimanche, déjeuners qui se prolongeaient jusqu'à devenir 'les dîners du dimanche'. Parmi les assistants, un petit groupe d'amis, qui comptait VALÉRY, VALÉRY-LARBAUD, FARGUE, Adrienne MONNIER, PAULHAN, un peintre ou deux, un musicien ou deux prirent l'habitude de déjeuner ensemble tous les quinze jours. Nous nous réunissions dans un restaurant, toujours différent, si possible, et généralement choisi par FARGUE.

Un jour, VALÉRY dit tout d'un coup: 'Pourquoi ne continuerions-nous pas nos réunions en publiant, en revue, nos dialogues. Comme titre, je suggère *Commerce: commerce des idées*'. Cette idée enchantait tous les présents" (1958: 11).

Tandis que selon Iris Origo, grande amie de Marguerite Caetani, "After a number of these meetings [les déjeuners à la Villa Romaine], the suggestion was made that the ideas exchanged should be set down on paper; perhaps in the form of a series of letters. No, said Léger, why not issue a little periodical? The title was discussed with some heat: Valéry suggested *Propos*, Larbaud *Échanges*, Léger *Commerce – commerce d'esprit* – and it was his suggestion that prevailed" (1965: 81-82). Même pour Sylvia Beach le titre aurait été repris d'un vers du début d'*Anabase* de Alexis Léger: "Ce pur commerce de l'esprit" (cfr. Saint-John Perse 1982: 1104). Il n'en demeure pas moins que, au-delà de sa paternité, dans les deux cas l'essentiel du titre réside dans sa qualité antiphrastique. Par "commerce", il ne faut certes pas comprendre aucune forme d'échange économique, mais bien plutôt un échange de relations humaines entre esprits élus. Ce "commerce" évoque sans conteste un élitisme conçu comme une aristocratie de l'écriture qui constitue l'un des fondements

d'une revue qui veut s'inscrire en faux contre toute possibilité de transformer la littérature en marchandise ou en produit de mode.

Ce choix d'élitisme veut assigner à la revue une "place à part", tout à fait singulière et unique, dans le champ culturel de cette période. Et, dans cette perspective, l'absence d'un manifeste, d'un programme, d'une déclaration d'intention, à l'époque de l'explosion des 'ismes' et des avant-gardes, apparaît fort étonnante: le premier numéro de la revue paraît en 1924, l'année de fondation – faut-il le rappeler? – de *La Révolution surréaliste* et du *Manifeste du surréalisme*. Il y a donc une volonté précise de se tenir à l'écart de tout mouvement, de toute école, de tout courant. Et cette discrétion non seulement va à l'encontre de toute ostentation mais aussi de toute possibilité de soumettre la littérature à une logique de l'échange commercial, économique, même de biens symboliques, comme le dirait Bourdieu. On prône une littérature pure, autrement dit désintéressée, c'est-à-dire jamais subordonnée à quoi que ce soit d'extérieur, à n'importe quelle visée morale ou politique préétablie.

Néanmoins ce refus de publicité ne comporte pas un refus de lecteurs, mais un rejet du succès que l'on obtiendrait en faisant allégeance au goût du grand public, aux modes du moment. Dans une lettre à Marguerite Caetani du 23 avril 1924, Paul Valéry dit: "Mon idée serait que nous n'ayons pas l'air d'être tournés vers le public, et comme debout sur la scène. Mais que nous paressions comme entre nous, le public étant autorisé à regarder par la fenêtre" (cit. dans Speranza Armani 1986: 26). Comme le suggère Ève Rabaté, qui a consacré une importante thèse à *Commerce*, la revue vise un lecteur idéal dont la physiologie serait celle-là même décrite par Valéry Larbaud dans *Ce vice impuni, la lecture*:

Le lecteur idéal imaginé par Larbaud dans le premier cahier rejoint au fil de son cheminement intellectuel une

“aristocratie ouverte à tous, mais qui n’a jamais été nombreuse en aucun temps, une aristocratie invisible, dispersée, dépourvue de marques extérieures, sans existence officiellement reconnue, sans diplômes et sans lettres patentes, et pourtant plus brillante qu’aucune autre” (Rabaté 2012: 71-72).

Toujours selon Ève Rabaté, il est fort utile d’évoquer la distinction établie par Paul Valéry, lors de son cours d’introduction au Collège de France, entre les œuvres qui sont comme produites par le public et celles qui ont plutôt tendance à créer leur public, comme c’est le cas de *Commerce*. Dans sa lettre à Marguerite Caetani, déjà citée, Valéry déclare aussi de façon explicite:

Mais parlons de *Commerce*. Si j’avais pu assister aux séances du Comité secret j’aurais demandé que notre dessein fût précisé, et que toutes les dispositions fussent prises pour distinguer absolument cette publication de toutes les revues possibles. Car il y a maintenant un si grand nombre de revues qu’il n’importe pas d’y ajouter une unité... L’essentiel serait d’acquérir une *autorité*, en prenant dans le Monde des Lettres ou sur les confins de cet humble monde, une position stratégique singulière, – celle des gens absolument libres d’esprit, qui n’ont plus à se faire connaître, à tirer des coups de révolver sur les réverbères, et qui n’ont pas, d’autre part, d’attachement à un système quelconque... Etc. (Speranza Armani 1986: 25).

Cette place singulière est conquise aussi grâce à la volonté de découvrir et de publier de jeunes auteurs encore tout à fait inconnus. Ainsi est-elle prête à rétribuer André Beucleur, jeune ami de Léon-Paul Fargue, pour chaque texte intéressant d’un nouvel auteur qu’il aura proposé et qui sera accepté par *Commerce*:

Je viens vous demander de venir en aide à “Commerce” et voilà comment. En proposant au comité de lecture de “C. [ommerce]” des manuscrits de jeunes auteurs que vous pourrez [vous] procurer et que vous considérez dignes d’intérêt. Je proposerais de vous donner trois cents francs pour chaque manuscrit accepté pour publication. Le côté le plus difficile de notre tâche est là et je crois que si vous voulez bien vous pourrez nous aider beaucoup. Vous êtes un jeune vous-même et vivant au contact avec la jeune littérature (cit. in Rabaté 2012: 266)².

De la même façon, elle envoie aussi cette demande à Marcel Jouhandeau:

Je vous serais infiniment reconnaissante si jamais vous me faites parvenir des manuscrits de vos camarades que vous jugez intéressants pour notre revue. Je crois que la seule façon d’assurer sa vie ou plutôt une vie prolongée et surtout qu’elle puisse se tenir au même niveau qu’elle a gardé plus ou moins jusqu’à présent, serait que ses jeunes collaborateurs s’intéressent activement à lui procurer la nourriture qui lui est nécessaire [sic] (265).

Et à André Suarès:

Si jamais parmi les manuscrits que vous devez recevoir en quantité des jeunes et des inconnus qui désirent ou votre conseil ou votre appui, vous trouviez quelque chose que vous considérez digne de *Commerce* je vous serais très reconnaissante de me l’envoyer ou au moins de me signaler l’auteur, car la tâche de trouver toujours des jeunes et des inconnus dignes d’intérêt et de qualité que nous espérons conserver à la Revue n’est pas chose facile (265).

Mais ce n’est pas le nouveau pour le nouveau que la revue recherche. Il suffit de regarder la table des matières de quelque

cahier pour comprendre que la préférence pour l'inédit laisse souvent la place à des textes anciens, surtout s'ils ne sont pas repérables. Ce qui frappe c'est le fait que les textes anciens sont mêlés aux plus récents: ainsi une prose italienne du XIV^e siècle peut-elle figurer à côté de Virginia Woolf (cahiers X, hiver 1926). C'est que pour Marguerite Caetani les catégories de "nouveau" et de "jeune" n'ont rien à faire à la chronologie, ni à l'état civil de l'auteur, comme elle l'explique de façon remarquable à Elisabeth Förster Nietzsche, dans une lettre où elle veut la convaincre à lui confier un texte de son frère philosophe:

Commerce a pour objectif de donner la parole non seulement à ceux qui se trouvent être jeunes aujourd'hui, mais justement et avant tout à ceux qui le resteront toujours. Nietzsche est l'un de ces éternellement jeunes, comme Hölderlin, que Nietzsche a tellement aimé dans sa jeunesse et dont nous avons publié des poèmes. Vous retrouverez la traduction dans un des numéros de *Commerce* que je vous ai fait parvenir. C'est justement dans l'union de ce qui est resté jeune et le restera toujours, avec ce que notre époque apporte de nouveau que je vois la vocation d'une revue comme *Commerce* (540).

Il est indéniable que la princesse fait tout ce qui lui est possible pour poursuivre cette haute idée de littérature. Même si le côté financier, complètement pris en charge par Marguerite Caetani, est toujours passé sous silence, les lettres reconnaissantes de directeurs et des contributeurs de *Commerce*, et par la suite de *Botteghe Oscure*, témoignent de l'extrême générosité de la fondatrice et animatrice des deux revues³.

Pour *Botteghe Oscure*, on a moins de détails, mais nombre de lettres de contributeurs laissent comprendre que la munificence de Marguerite Caetani envers les écrivains, même ceux qui étaient totalement inconnus, n'avait pas faibli.

2. *L'expérience de Botteghe Oscure*⁴: *une revue cosmopolite en plusieurs langues*

C'est après la Seconde guerre mondiale que Marguerite Caetani projette de donner vie à une autre revue pour renouer avec l'expérience exaltante de *Commerce*. De toute évidence la princesse ne peut pas se passer d'une revue, entendue comme espace idéal pour l'échange intellectuel avec les écrivains de son époque. Elle en parle, bien sûr à Paulhan, qui se montre cette fois sceptique, surtout car la princesse veut une revue en plusieurs langues⁵. Elle n'en démord pas moins et se montre décidée à poursuivre la philosophie de *Commerce*: avec une revue qui ne publierait que des textes littéraires inédits et seulement des textes de création, pas d'essais ni de traités théoriques. Ceci a été souligné par Archibald MacLeish qui, en 1958, pour célébrer le dixième anniversaire de *Botteghe Oscure*, écrit:

It is the great distinction of BOTTEGHE OSCURE that it has never published commentary of any kind, and its Tenth Anniversary would seem a poor time to begin – particularly when this beginning is a commentary on BOTTEGHE OSCURE itself. These are, however, things to be said about the magazine and about the material it has published which need to be said and which cannot very well be said elsewhere, and I have asked Marguerite Caetani to turn her editorial back long enough to permit me to say them here. When I first made the suggestion to her in Rome last spring she was understandably reluctant: self-serving declaration do not lie in her vocabulary (1958: 7).

Et encore:

I am, however, a convinced believer in the vital importance of the kind of literary journalism BOTTEGHE OSCURE practice and in the kind of public influence it exerts. As to the first, BOTTEGHE OSCURE is one of the few surviving periodicals

concerned not with writing about writing but with writing itself (8).

De façon consciente, il s'agit de préserver la littérature de toute possible manipulation, de tout risque de transformer l'œuvre d'art en instrument. Il s'agit aussi de créer un espace non pas séparé du réel mais protégé de toute possibilité d'exploitation ou de soumission par rapport aux tendances dominantes. En d'autres mots, c'est la création d'une enclave de liberté où il serait possible de créer une littérature qui serait expérimentation sans être militante et avant-gardiste. Comme le reconnaît MacLeish:

Ours is increasingly a processing age in literature as in industry. The extractive arts are incidental to the real business of packaging and advertising, and literary works are important not in themselves but as texts to be exploited by analyzers and arrangers. The result is the prevalence of a kind of second-hand literature, written by critics for critics, in which the work of art, when it appears at all, is means, not end. Even the young are tempted to leave the risky mine shafts of their own exploration for the safe well-lighted rooms where other men's accomplishments are sorted. In such a period a publication which reverses the order of precedence – which provides young writers with space to be themselves and older writers with an opportunity to forget the chromium windows which make mannequins of so many – has an absolute value (1958: 8).

C'est un véritable esprit d'aventure, au sens de la possibilité d'expérimenter sans se soumettre aux lois d'un groupe, ce qui fait la caractéristique la plus éminente de *Botteghe Oscure*. Comme le remarque Pryce-Jones: "First of all, perhaps, comes the spirit of adventure. The writers in *BOTTEGHE OSCURE* are not of a kind to follow where they are led. They make their own

experiments, and suffer their own failures, as best they may. This simple fact at once sets BOTTEGHE OSCURE apart from the majority of literary reviews" (1958: 34).

Il se précise alors le sens particulier de "littérature pure" selon *Botteghe Oscure*, où cette expression n'a rien de la *turris eburnea*, ni d'un refus de la réalité. Il s'agit plutôt d'un détachement par rapport à tout conditionnement extérieur et donc à tout mensonge et à toute hypocrisie, comme le reconnaît bien André Dhôtel dans une lettre à Marguerite Caetani, du 30 avril 1952:

Chère Madame et amie

J'attendais pour vous écrire d'avoir lu les n° VIII et IX de "Botteghe Oscure" que j'ai reçus dernièrement. J'ai pour l'ensemble une impression très curieuse. Si quelques passages d'une poésie ou d'une philosophie qui me semblent un peu savantes parfois ne me touchent pas directement, comme le font par exemple les proses si belles de Limbour et de Guilloux, *tout* paraît concourir à la même nécessité d'une littérature comme purifiée et sans mensonges, ou, si l'on veut, livrée à son destin, à sa forme simple ou complexe, sans que l'élan soit arrêté par ces retours sur soi de la pensée qui empêchent de voir les choses (Santone, Tamassia 2007: 82).

En effet, il suffit de parcourir la section française, que Marguerite Caetani avait confiée à René Char, pour comprendre comment *Botteghe Oscure* ne vise jamais à composer avec le champ culturel, mais bien plutôt à aller toujours contre-courant ou, mieux, à faire émerger un courant submergé mais prêt à rejaillir par la suite. En guise d'exemple on peut remarquer la formation d'une constellation d'auteurs qui refusent tous une conception de la littérature fort en vogue dans l'après-guerre, c'est-à-dire la littérature engagée. C'est est en plein âge sartrien, alors que l'engagement littéraire forme un véritable *main stream*

à l'aune duquel on jauge tout homme de lettre mais aussi tout artiste, que Marguerite Caetani refuse un texte de Sartre qui lui avait été proposé par Ponge⁶. C'est que la littérature de *Botteghe Oscure* ne veut être subordonnée à aucune visée extérieure, idéologique ou politique, comme l'explique bien Georges Bataille dans sa "Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain" (*Botteghe Oscure*, cahier VI, 1950): "L'incompatibilité de la littérature et de l'engagement, qui oblige, est précisément celle des contraires. Jamais homme engagé n'écrivit rien qui ne fût mensonge, ou ne dépassât l'engagement" (1988: 23)⁷.

Bataille décrit précisément l'idée de littérature prônée par *Botteghe Oscure*:

Il est clair que l'écrivain authentique, qui n'écrivit pas pour de piètres ou d'inavouables raisons, ne peut, sans tomber dans la platitude, faire de son œuvre une contribution aux desseins de la société utile. Dans la mesure même où elle servirait, cette œuvre ne saurait avoir de vérité souveraine. Elle irait dans le sens d'une soumission résignée, qui ne toucherait pas seulement la vie d'un homme entre autres, ou d'un grand nombre, mais ce qui est humainement souverain (23-24).

Contre la vague de la littérature engagée, *Botteghe Oscure* soutient une littérature insubordonnée et non assujettie à quoi que ce soit. Il s'agit d'une position qui devance le déclin de la philosophie de l'engagement, même si cela n'est pas pour céder à la mode successive, celle du textualisme structuraliste. La présence de Francis Ponge dans la revue sert d'emblème efficace pour le soutien d'une littérature qui n'oublie jamais – dans la continuelle reformulation des rapports entre les mots et les choses – la réalité du monde, irréductible à toute théorie de l'autoréférentialité et de l'intransitivité.

En d'autres termes, *Botteghe Oscure* – à travers la collaboration

de certains auteurs choisis par Marguerite Caetani et à travers les textes qu'ils proposaient (sur lesquels, en dernière instance, c'était toujours la princesse qui décidait⁸) – permet et promeut une littérature inactuelle ou intempestive au sens nietzschéen du terme, tel que Gilles Deleuze l'a expliqué:

C'est pourquoi la philosophie a, avec le temps, un rapport essentiel: toujours contre son temps, critique du monde actuel, le philosophe forme des concepts qui ne sont ni éternels ni historiques, mais intempestifs et inactuels. L'opposition dans laquelle la philosophie se réalise est celle de l'inactuel avec l'actuel, de l'intempestif avec notre temps. Et dans l'intempestif, il y a des vérités plus durables que les vérités historiques et éternelles réunies: les vérités du temps à venir. Penser activement, c'est "agir d'une façon inactuelle, donc contre le temps, et par là même sur le temps, en faveur (je l'espère) d'un temps à venir" (1962: 122).

Il est alors possible de dire que, dans ce cas, la fonction du mécénat a été celle d'assurer un espace de libre échange, un espace de liberté par rapport à l'hégémonie des puissances à l'œuvre dans le champ culturel. Grâce à son activité d'animatrice de la revue, Marguerite Caetani exerce, sans apparaître nulle part, et sans écrire une seule ligne, une activité d'intellectuelle ne visant pas à produire une hégémonie alternative, mais bien plutôt un réseau culturel international qui a la possibilité de se tisser à l'abri de tout pouvoir établi. À ce sujet, on peut reconnaître sans difficultés que les craintes de Valery Larbaud, confiées à Marcel Ray dans une lettre (13 septembre 1924), aux débuts de *Commerce*, concernant le risque d'une inévitable allégeance à la "politique", ont été toujours désavouées, même par la suite, à l'époque de *Botteghe Oscure*: "Pour ma part je souhaite que la revue vive encore un an [...] – et puis après il faudra s'attendre à l'invasion de gens du monde et des articles

insérés par complaisance ou par politique” (Lioure 1980: 74).

C’est donc d’une manière originale que Marguerite Caetani articule le rapport crucial de dualité, propre au mécénat, entre spontanéité et obligation, intérêt et désintéressement. La spontanéité de son choix est totale et n’obéit à aucune obligation qu’elle soit morale ou sociale. Sophie Levie, tout en reconnaissant que le mécénat de Marguerite Caetani rentre dans une “tendance générale du financement des arts dans la première moitié du XX^e siècle” (2016: XX), souligne que sa présence publique et sociale est beaucoup moins marquée par rapport à celle, par exemple, de la Princesse Bibesco ou de la Princesse de Polignac, car elle ne cherche aucune publicité. Il s’agit d’une spontanéité qui n’a rien de naïf, bien au contraire, c’est plutôt la condition de possibilité d’une autonomie de pensée et d’action intellectuelle vis-à-vis d’injonctions et de conditionnements extérieurs: une condition qui ressemble beaucoup à l’état de “souveraineté” décrit par Bataille. C’est probablement pour cela que Marguerite Caetani choisit de ne pas apparaître officiellement dans la revue et dans la scène littéraire, pour mieux déjouer les risques de devoir faire allégeance à une politique littéraire faite de courants, d’écoles et de clans. Cet effacement ne signifie pourtant pas absence de prise de position ou renoncement au pouvoir de décision éditoriale. Comme nous l’avons vu, Marguerite Caetani ne fait pas que financer les revues, elle participe avec grande fermeté de jugement aux discussions et aux réflexions littéraires pour la préparation de chaque numéro et c’est elle qui, comme l’avait reconnu Jean Paulhan à l’époque de *Commerce* (cfr. Brisset 2016: XXXV), a toujours le dernier mot.

Cette double position, entre effacement et présence, garantit à la princesse d’un côté d’agir dans un total désintéressement puisqu’elle n’a aucun retour économique ni d’image, et de l’autre d’exercer une forme supérieure d’intérêt, celui qui consiste, étymologiquement, dans un *inter esse*, c’est-à-dire un

‘être parmi’ les choses et les êtres. Ce lien continuellement et soigneusement noué entre personnes, entre aires géographiques et cultures différentes sous le signe de la liberté de pensée est ce qui forme le cœur de *Commerce* et de *Botteghe Oscure*. En ce sens, non seulement Marguerite Caetani a été un mécène pour les intellectuels qu’elle a fréquentés mais elle a, à travers le mécénat, donné naissance à une nouvelle figure d’intellectuelle.

NOTES

¹ En fait, comme le rappelle Sophie Levie, Marguerite a commencé son activité de mécène dans le domaine de la peinture: “Son principal intérêt se porta d’abord sur la peinture et sa carrière de mécène débuta par des commandes de tableaux aux peintres de son époque. C’est ainsi que Bonnard fit son portrait en 1910, Vuillard fit d’elle des portraits peints et des dessins dans des cadres variés et fut aussi chargé de décorer les murs de sa salle à manger, rue de l’Université. Depuis, et jusque bien après la Deuxième Guerre mondiale, les beaux-arts s’inscrivirent comme un fil rouge dans sa carrière. Elle passait des commandes chez des peintres et des sculpteurs, visitait assidûment les galeries à la recherche de nouveaux talents, et achetait régulièrement des grands et des petits tableaux de peintres français et plus tard aussi italiens” (2016: XI). Sur la fondation de *Commerce* cfr. Levie 1989: 15-24, Levie 2015: IX-XXVI et Dennett 2016: 140-59.

² 300 francs de l’époque correspondent à 200 euros d’aujourd’hui.

³ À titre d’exemple, on peut signaler que Adrienne Monnier avait demandé, pour sa tâche de gérante, une rétribution de 5000 à 8000 francs, équivalente à 3500 et à 5000 euros (en fonction du tirage de la revue) par an, alors qu’elle avait reçu 500 francs (environ 300 euros) pour un an de travail à la revue *Mesures* en 1935. On sait que les directeurs (Léon Paul Fargue, Valéry Larbaud, Paul Valéry) avaient droit à 5000 francs (environ 3500 euros) pour un an, leurs textes étant payés à part. Les correspondants à l’étranger étaient également rémunérés. Du côté des auteurs, il suffit de considérer que Ungaretti, habituellement reconnaissant envers la princesse, se plaint, en 1929, de n’avoir reçu que “7-8000 francs” pour son travail offert à la revue, ce qui correspond toutefois à 3-4000 euros. Plusieurs témoignages permettent de comprendre que les articles étaient rétribués par des sommes correspondant à un montant de 1000 à 3000 euros (cfr. Rabaté 2012: 131-42).

⁴ Concernant le titre, à partir du cahier VII, une brève note en italien, en français et en anglais, apparaît dans la deuxième de couverture de chaque cahier: “BOTTEGHE OSCURE c’est le nom de la très ancienne rue de Rome qui s’étendait au long d’un flanc du Circus Flamini, construit en l’année 220 av. J.-C. Les ruines des arcades obscures du Cirque ayant abrité au moyen âge les dépôts des marchands romains, donnèrent à la rue, qui longeait le Cirque, le nom d’Apothecae Obscurae, d’où le nom actuel de la rue où se trouve la rédaction de cette Revue” (*Botteghe Oscure*, VII, primavera 1951). Dans ce cas aussi le titre est tout à fait antiphrastique, car il s’agit même pour les “boutiques obscures” d’un commerce entre les esprits.

⁵ “Commerce en trois langues m’effraie en peu. Et sans traduction, encore. Il me semble que savoir une seule langue, c’est déjà beaucoup” (Lettre de Jean Paulhan à Marguerite Caetani, du 23 mai 1945, cit. dans Santone, Tamassia 2007: 3). Sur l’origine de Botteghe Oscure cfr. Valli 1999: 1-71 e Dennett 2016: 243-80.

⁶ Cfr. la lettre de Francis Ponge à Marguerite Caetani du 29 avril 1949 (Santone, Tamassia 2007: 165).

⁷ Sur ce sujet de l’insubordination de la littérature à la politique s’était exprimé aussi René Ménéard sur *Botteghe Oscure* (1954).

⁸ “Marguerite Caetani n’a pas seulement assumé la charge financière de la revue, mais a gardé tout contrôle sur le choix définitif des textes et sur la composition des numéros. Elle dont le nom n’apparaît jamais est pourtant bien la clé de voûte qui soutient l’édifice entier de la revue” (Rabaté 2012: 145).

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

- Bataille, Georges (1988), “Lettre à René Char sur les incompatibilités de l’écrivain”, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 12: 16-28.
- Brébisson, Guy de (1986), *Le Mécénat*, Paris, Presses Universitaires de France, “Que sais-je?”.
- Brisset, Laurence (2016), “Un commerce secret”, *La rivista “Commerce” e Marguerite Caetani. Corresondance française. Marguerite Caetani, Jean Paulhan et les auteurs français*, vol. 5, eds. Laurence Brisset et Sophie Levie, Rome, Edizioni di Storia e letteratura, coll. Archivio Caetani: XXXI-XL.

- Debiesse, François (2006), *Le Mécénat*, Paris, Presses Universitaires de France, "Que sais-je?".
- Deleuze, Gilles (1962), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Dennett, Laurie (2016), *An American Princess. The Remarkable Life of Marguerite Chapin Caetani*, Montreal & Kingston, London, Chicago, McGill-Queen's University Press.
- Levie, Sophie (1989), *Commerce 1924-1932. Une revue internationale moderniste*, Rome, Fondazione Camillo Caetani.
- (2015), "Marguerite Caetani, an American Patron in Europe", *La rivista "Commerce" e Marguerite Caetani. Correspondance française. Letters from D.S. Mirsky and Helen Iswolsky to Marguerite Caetani*, vol. 3, eds. Sophie Levie, Gerald Smith, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, coll. Archivio Caetani: IX-XXVI.
- (2016), "Mlle Chapin, une américaine à Paris", *La rivista "Commerce" e Marguerite Caetani. Correspondance française. Marguerite Caetani, Jean Paulhan et les auteurs français Brisset*, vol. 5, eds. Laurence Brisset, Sophie Levie, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, coll. Archivio Caetani: IX-XXIX.
- Lioure, Françoise, ed. (1980), *Correspondance Marcel Ray-Valery Larbaud, 1899-1937*, Paris, Gallimard, vol. 3, (1921-1937).
- MacLeish, Archibald (1958), "Reader to readers: A parenthesis", *Commerce Index: 1924-1932. Botteghe Oscure Index: 1948-1957*, Rome, Botteghe Oscure.
- Ménard, René (1954), "La responsabilité des poètes modernes", *Botteghe Oscure*, quaderno 22: 44-47.
- Origo, Iris (1965), "Marguerite Caetani", *The Atlantic Monthly*, 215: 81-88.
- Palewsky, Gaston (1958), "Hommage à Commerce", *Hommage à Commerce. Lettre et arts à Paris 1920-1935*, Rome, Istituto grafico tiberino: 11-12.
- Pryce-Jones, Alan (1958), "Twentieth Century Writing", *Commerce Index: 1924-1932. Botteghe Oscure Index: 1948-1957*, Rome, Botteghe Oscure: 33-37.

- Rabaté, Ève (2012), *La Revue Commerce, L'Esprit "classique moderne" (1924-1942)*, Paris, Classiques Garnier.
- Rosé, Jean-Jacques (1986), *L'Or pour l'art. De Mécène aux sponsors*, Paris, Flammarion.
- Saint-John Perse (1982), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Santone, Laura; Tamassia, Paolo, eds. (2007), *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori francesi, 1948-1960*, vol. I, Sezione francese, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Speranza Armani, Ada, ed. (1986), *Un anneau de corail. Lettres de Paul Valéry a Marguerite e Roffredo Caetani*, Roma, Bulzoni.
- Valli, Stefania, ed. (1999), *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Veyne, Paul (1976), *Le Pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil, Points/Histoire.

MARISA VERNA

Des images en quête de sens.
Par les écrans du monde de *Fanny Taillandier*

“Il n’y a jamais eu qu’une seule ville”.
Samuel Beckett, “Le calmant”, *Nouvelles et textes pour rien*

Introduction

Dans cet article nous nous proposons d’analyser le traitement de l’espace dans le roman de Fanny Taillandier *Par les écrans du monde* (2018). Notre hypothèse est que la tentative de l’écrivaine française de “faire sens” de l’attaque terroriste aux tours jumelles de New York passe par la dimension de l’espace, soit par une tentative de “situer” le monde dans une “géométrie de mots”, qui soient aptes à lui redonner sens. La narration représente en effet un monde dominé par les images, où l’espace est paradoxalement gommé comme lieu et présence, et finit par ne plus exister comme structure de l’humain.

Pour plus de clarté, nous allons présenter brièvement le roman que nous analysons, ainsi que son auteure. Fanny Taillandier (1986) a débuté sa carrière d’écrivain avec un premier roman *Les confessions du monstre* (2013), couronné du Prix Littéraire

des Grandes Écoles en 2014. Elle doit sa véritable célébrité à la fiction documentaire qui a remporté le Prix Révélation de la Société des Gens de Lettres, *Les États et Empires du Lotissement Grand siècle* (2016), où elle entame sa recherche sur l'espace et le territoire en tant que conception politique et philosophique, et dont nous allons nous servir pour notre analyse de *Par les écrans du monde*, publié en 2018 chez Seuil.

Dans cette dernière œuvre Taillandier s'attache à la narration de l'un des événements les plus tragiques du vingt-et-unième siècle, l'attaque aux tours jumelles du 11 septembre 2001. La vie de trois personnages se croise et se superpose ce même jour, Lucy (brillante mathématicienne qui travaille à un modèle de prévisions du risque pour une grande société d'assurances) étant l'une des survivantes de l'attentat, alors que son frère William, vétéran de l'armée étatsunienne ensuite employé comme officier en chef du Service de la Sécurité de l'aéroport Logan International de Boston, est chargé de l'enquête sur l'embarquement des terroristes dans les avions qui ont perpétré les attentats. Le troisième protagoniste, Mohammed Atta, est le seul personnage réel du roman, dont l'histoire est reconstruite (bien que largement fictionnalisée) grâce aux documents mis à disposition par le FBI et la CIA.

1. *Un monde désorbité*

Dans le roman, les cartes et les plans sont représentés comme des instruments de domination, elles-mêmes des "images", sans ancrage dans l'existant en tant qu'habité et vécu. Pertinente pour les trois protagonistes du roman, la notion de cartographie en tant qu'"instrument de représentation [...] aux mains du pouvoir" (Taillandier 2018: 97)¹ constitue en effet un fil rouge de la narration, qui en dessine à la fois la structure idéologique et (nous le verrons mieux par la suite) la texture esthétique. Le soi-disant "anarchisme ontologique" de la *Zone*

Autonome Temporaire, où la cartographie est considérée comme l'une des pires formes de contrôle, est ouvertement mentionné dans l'entretien fictif entre Hakim Bey et Frédéric Valvert (amant dominateur de Lucy frayant avec la gauche newyorkaise), alors que le frère de Lucy, William, devient la victime de ce même "instrument de domination" après en avoir subi la fascination. Le cadre apparemment rationnel représenté par les "cartographies neuves" (108), si excitant au début pour le Major Johnson, se révèle en effet un leurre destiné à faire disparaître, littéralement, la mort du "spectacle" de la guerre: "ces cartes revenues dans ses cauchemars où il déchiffrait trop tard le plan des embuscades, elles n'avaient aucun sens pour personne" (116). Mohammed Atta, quant à lui, n'a jamais conçu d'autre horizon de compréhension du réel que celui des représentations cartographiques de l'espace. Dans les documents que la C.I.A. retrouve dans son habitation au Caire, il n'y a que cela: "cartes, plans, dessins, croquis; pas de lettres d'amour pliées, pas de numéros de téléphone, pas une seule photo de maîtresse ou de flirt dans le dossier" (107).

Le roman, en revanche, re-place l'humain dans l'espace, ramenant celui-ci à la catégorie du lieu, qui par définition existe "d'abord et avant tout par les histoires qui le traversent, parce que l'on y a vécu" (Vitali-Rosati, Monjour 2017: 210), et qui partant n'est pas "cartographiable". Nous nous servons ici de la théorie géocritique, qui nous paraît spécialement appropriée à l'analyse de l'écriture de Fanny Taillandier, vu le rôle central que l'espace (conçu plus largement comme territoire dans le roman-essai de 2016 et comme espace urbain dans *Par les écrans du monde*)² revêt dans la représentation du réel qu'elle met en place dans ses œuvres. Déjà dans *Les États et Empires du Lotissement Grand siècle*, en effet, la conséquence du "Grand Fracas" (le désastre apocalyptique qui a frappé la civilisation occidentale dans ce roman dystopique) est la déterritorialisation, le

déracinement des populations humaines survivantes: “Nous, rejetons des survivants, sommes restés nomades: nous ne savons pas cultiver la terre. Personne n’est de nulle part. Personne ne s’arrête. Nous cherchons pitance et rendons grâce à Dieu” (2016: 21), ou, encore : “Quand les habitants du Lotissement se rendirent compte que l’argent sur lequel ils avaient fondé leur bonheur [...] ne ressemblait nullement au blé qu’ils lui associaient depuis des siècles [...] ils laissèrent tomber leur bourse, *ils se détournèrent du sol*” (178):

L’espace urbain subit le même sort dans les images télévisées transmises de manière obsessionnelle dans *Par les écrans du monde*: déshumanisé, l’espace n’est plus véritablement habité ou habitable, car l’image prime sur le réel. Selon la célèbre affirmation de Jean Baudrillard, souvent cité dans le roman de manière directe ou indirecte, “on pourrait presque dire que la réalité est jalouse de la fiction, que le réel est jaloux de l’image... C’est une sorte de duel entre eux, à qui sera le plus inimaginable” (Baudrillard 2001).

Dans ses descriptions de la ville bouleversée par le cataclysme, Taillandier met en œuvre une série de stratégies stylistiques où l’image trouve en revanche une “consistance” que les simulations de la réalité mises en place par la modélisation numérique, dont Lucy est “l’oracle” (61), sont impuissantes à représenter, alors qu’elles sont à même de concevoir le chaos, lequel nous est au contraire inaccessible :

Chaque morceau de débris fumant, chaque brisure sur les poutrelles d’acier, coque morceau de papier A4 à moitié calciné dans les rues alentour auraient pourtant pu être prévus et anticipés. [...] Leur confrontation sous forme de données numériques aurait permis de modéliser, à la perfection et avant même l’écroulement, la disposition du champ de ruines que nous avons désormais sous les yeux, et qui nous paraît l’image précise du chaos. Simplement, nous sommes trop faibles pour ces calculs et cette vitesse. Ce qu’on appelle

chaos est un ordre inaccessible à l'entendement humain (30-31).

La relation à l'espace des trois protagonistes du roman coupe leur dysfonctionnement respectif, leur incapacité à se situer dans le réel. Nous allons donc analyser leur attitude individuelle envers la dimension spatiale, pour ensuite envisager ce que Michel Collot appelle "l'écart entre une topographie objective et la topologie littéraire" (2011). L'écriture littéraire, en effet, re-présente et re-situe des mondes que les cartes et les calculs semblent avoir "désorbité" (Proust 1913, ed. 1987: 5) pour de bon, en les retranchant de la dimension humaine du senti et du perçu.

1.1 *Espace(s) calculable(s). Lucy*

Des trois protagonistes du roman, Lucy est certainement celle davantage impliquée dans l'illusion de domination rationnelle de l'existant, qu'elle travaille à modéliser et à contenir dans un "calcul stochastique des marges d'erreur", et dans lequel le réel n'est, en effet, "qu'une option parmi d'autres". Cet "aléa" qui était censé, dans l'élaboration mathématique que Lucy se préparait à présenter au comité de direction de la compagnie d'assurances AON, "s'intégrer au calcul avec sa propre marge d'erreur", a effectivement eu lieu, le risque s'est vérifié et a accompli sa propre "propension au chaos" (56), la précipitant dans l'œil du cyclone. Mais même "d'un point de vue mathématique le chaos se manifeste dans la durée" (40), et cet espace que Lucy a cru pouvoir contrôler doit se situer dans un temps humain, son temps à elle, qui s'intègre à un espace tragiquement matériel.

La description des décombres dans lesquelles Lucy est ensevelie nous ramène de force dans ce réel que des "images parfaites et pourtant incompréhensibles" (33) sont incapables de représenter. Comme l'observe Jean-Marc Vernier, en effet,

dans l'obsession médiatique des images, "il n' y a plus d'un côté le réel et de l'autre sa représentation, tout est immédiatement image" (2002: 55). La culbute de Lucy dans sa propre abstraction intellectuelle ne retrouve un sens que dans la couture d'un texte patiemment brodé, où "tout cela s'incarne" (31) et redevient humain. En effet, la répétition obsessionnelle des images télévisées des tours jumelles qui s'écroulent est reprise par la narratrice comme un leitmotiv qui en souligne l'insignifiance, à laquelle s'opposent des "figures de mots", ou plutôt des "tropes" au sens musical du terme, un "ornement du plainchant grégorien au moyen d'additions, de substitutions ou d'interpolations de textes musicaux ou poétiques" (*TLFI*, "trope", *ad vocem*). Comme ces tropes qui étaient ajoutés au plainchant médiéval pour en développer la mélodie ou pour en expliquer le sens, ces passages à haute densité rhétorique viennent en effet "orner" et "expliquer" des images qui, du fait même de leur répétition, ont fini par perdre leur signification. Fanny Tailandier ajoute, littéralement, une voix à une représentation du réel qui n'en avait plus, qui était devenue muette. Pour le dire avec Jean-Louis Comolli, "si le son manque, manque le monde" (2001: 9).

Imitant la technique de reprise filmique, la narratrice procède en effet par prises de vue, telle une grue qui permettrait un travelling d'images zoomant de l'extérieur à l'intérieur, dans un vas-et-viens continu où même le vocabulaire de l'analyse filmique est exploité ("Hors-champ", "Vidéocrash")³. L'entrée de Lucy dans le mall qui conduit à la tour où se trouve son bureau est enregistrée par des caméras de surveillance mais, après la première explosion, "les dix écrans correspondant aux différentes galeries déroulent pour personne [...] le film de cette lumière blanche qui approche" (20), alors qu'à l'extérieur l'image est reprise par les hélicoptères de la télévision.

Émanant de leur *parallélisme majestueux*, le nuage toxique ressemble à une double oriflamme triomphale et sinistre, hissée aux mâts *de quel* gigantesque vaisseau aussi grand que la presqu'île, célébrant *quel* avenir. On ne voit plus les flammes; *de loin, de près, du sol ou des airs*, les deux *tours blessées* se nimbent de ce brouillard qui cache leurs entrailles où la fusion se prépare (21, nous soulignons).

Au parallélisme de l'image correspond dans l'écriture le parallélisme syntaxique (figure constante dans le roman), organisé en une suite d'asyndètes et bipartitions qui parcellisent la représentation et en brouillent la netteté artificielle; les locutions adverbiales de lieu, apposées l'une à l'autre dans une série chiasmatisque, plongent le lecteur dans la réalité d'une vision "explosée", dont le centre n'est nulle part. La grandeur presque mythologique de l'image est démentie par la similitude de l'oriflamme, avec sa double qualification oxymorique (trionphale et sinistre), dont l'inconséquence introduit à l'interrogation elliptique et redoublée (de quel... quel), destinée à rester sans réponse. L'hypallage des "tours blessées" nous introduit dans le tragique et l'aberration de l'expérience, auquel répond le contrepoint des commentaires de téléspectateurs imaginaires, habitués "depuis longtemps à considérer les images comme les facettes d'un monde cohérent" (22).

La variation du point de vue, de la caméra à l'œil de Lucy, est signifiée dans l'écriture par une fragmentation plus intense des éléments linguistiques, qui se somment en des appositions saccadées, en des parallélismes rapides, ordonnancés en une parataxe apte à reproduire la vision éclatée de la victime, laquelle ne voit que par adjonction, dans une contiguïté corporelle qui finit par donner sens à l'absurde:

Éclairs des lampes, fumigènes, couleurs fluo. Elle est à l'intérieur d'un décor de flipper. Toujours l'étrange pulsation de son corps, de ses pas, de son pouls, qui semble de plus en

plus forte, de plus en plus sonore, se mêle à des alarmes désynchronisées venues d'un peu partout, anti-vol, anti-effraction, anti-incendie, qu'importe. C'est presque beau d'une certaine façon. Peu à peu la peur quitte Lucy qui se laisse enivrer par cette mélodie sourde, heurtée [...]. Ce spectacle n'est que pour elle seule (26-27).

Perdue dans les rhizomes du réel, la "visionnaire" des statistiques (53) s'est paradoxalement retrouvée elle-même: miraculeusement sauvée, Lucy se reconnaît ("Je suis quelqu'un: je suis la marge d'erreur") et se retrouve dans un espace réel: à la sortie des décombres de la tour Sud, "elle voit le dernier rayon de soleil. C'est donc bien le monde, pense Lucy" (377-79). Ce "spectacle" qui n'est que "pour elle seule" s'oppose dans sa paradoxale beauté aux images "carambolées" qui défilent dans les téléviseurs à l'extérieur de la tour, "comme un alphabet hiératique" (30).

1.2 *Espace(s) mesurables. Cartes et plans. William*

Comme Lucy, son frère William se retrouve culbuté par l'attaque en dehors de cette zone de confort où l'espace semble mesurable. Officier en chef de la Police de Sécurité de l'Aéroport de Boston, il a cru possible, comme elle, de contrôler le réel. "Augures du passé", les algorithmes du système informatique de sécurité ont bien détecté les terroristes, mais l'aléa (des "signes que personne n'avait pris le temps de lire") s'est vérifié malgré tout (83). Comme Lucy, William se meut dans "un décor dénué de tout sens propre, entièrement configuré pour et par le mouvement des machines" (95); comme elle, il a cru dans un système qui "est censé représenter le monde" mais en fait "ne ressemble à rien" (103).

À la différence de Lucy, toutefois, William a déjà payé un lourd prix à ce mythe de la domination de l'espace. Engagé dans le calcul du risque dans l'opération Restore Hope, William a eu

foi dans les cartes et les plans. Chargé d'interpréter les images satellites des nouvelles cartographies envoyées par les drones, le Major William Johnson regardait depuis Las Vegas le monde se découper

en milliers de minuscules zones rectangulaires, infinie combinatoire *de reliefs et de routes, de constructions et d'étendues à découvert*. Images en noir et blanc, caméras haute précision embarquées à 12.000 pieds du sol; les hommes *comme des fourmis* et les tanks *comme des cloportes, un monde d'insectes* tourmentés sous un regard qu'ils ignorent. Images thermiques, bleu, vert et orange, les humains et les moteurs chargés d'une même aura rougeoyant depuis *leur cœur caché* (85-86, nous soulignons).

En reproduisant la géométrie de la carte, l'écriture redonne paradoxalement vie à l'image numérique, où l'illusion du contrôle commence à vaciller. Ce sont les yeux de William à parcourir cet espace et en faire un lieu: le parallélisme sert encore une fois à Taillandier à définir le point de vue, grâce à la répétition et à la variation des compléments du nom qui définissent cette "combinatoire" censée être infaillible. Les similitudes qui suivent procèdent en un climax ascendant vers l'humanisation de l'image, et ce de manière aberrante, car les comparants relèvent tous du domaine des insectes, soit le domaine considéré comme le plus éloigné de l'humain. Les couleurs, toujours nettes et sans nuance dans le roman, définissent un espace vécu, alors que les machines sont dotées du plus dangereux des dispositifs, un cœur.

Engagé dans Tempête du désert pour analyser des images encore plus précises, envoyées par les nouveaux F117, William comprend très vite que "c'est bien moins rationnel et propre que ne le prétendait l'État Major". La caméra thermique ne lui cache plus "le cœur et le casque encore chaud des soldats irakiens en déroute", ni les "jets de sang noir", les "convulsions"

des victimes (88). Quand il rentre de sa troisième mission à Mogadiscio, il “saigne des yeux. Littéralement” (89). Le sang chaud de la vie ne se laisse pas expulser de l’image, et ramène l’espace à une catégorie existentielle, celle de la douleur humaine. La littérature nous rappelle, en effet, que “l’espace numérique est un espace réel, dans lequel nous habitons” (Vitali-Rosati, Monjour, 2017: 214-15). William, qui “préférerait scruter les cartes et ne s’en cachait pas” (266), sait maintenant que si “la carte est plus intéressante que le territoire” (Houellebecq 2010: 2), elle peut aussi vous faire saigner.

La “fêlure presque parfaitement rectiligne” qui traverse la fenêtre depuis son bureau de Boston (373) relève d’une géométrie autre que celle d’une carte bien dessinée: symbolique d’une fracture intérieure qu’aucune foi dans la raison ne pourra réparer. L’image paraît bien choisie, avec sa probable allusion à la *Bête humaine* de Zola (1994), pour décrire la condition de fracture intérieure dont souffre William, à qui on a diagnostiqué le Syndrome de Stress Post Traumatique, mais qui ne pourra pas bénéficier de la pension, car il n’a été “au contact que des images” (218)⁴.

Cette “géométrie du désastre” n’est d’ailleurs pas sans rappeler, encore une fois, l’espace “blanc, apparemment illimité”, dans lequel avance Jed dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq, quand le protagoniste s’assoupit dans l’aéroport de Shannon en Irlande.

On ne distinguait pas de ligne d’horizon, le sol d’un blanc mat se confondant, très loin, avec le ciel d’un blanc identique. À la surface du sol se distinguaient, irrégulièrement disposés, de place en place, des blocs de texte aux lettres noires formant de légers reliefs: chacun des blocs pouvait comporter une cinquantaine de mots. Jed comprit alors qu’il se trouvait dans un livre, et se demanda si ce livre racontait l’histoire de sa vie (2010: 53).

Ici aussi, l'espace a paradoxalement tenté un des impossibles de la physique: sortir du temps. La chronologie des "places" qui forment les étapes de la vie de Jed est bouleversée en une succession de noms de femmes qui se perdent dans une ligne de fuite sans aucune direction lisible. Hors de la carte, il n'y a plus d'espace, quand on a perdu son propre lieu. Même ceux qui se bercent dans l'illusion de s'opposer à son pouvoir, ne font que travailler à l'entretenir. Lucy, qui fraye avec l'ambiance anarchiste et intellectuelle de New York et cite Hakim Bey, s'effondre au moment où elle tentait de trouver le parfait algorithme qui pourrait tenir compte de "l'ensemble des impondérables politiques mondiaux" (56).

1.3 *Pyramides, tours, dédales. Mohammed Atta*

Dans le roman, Mohammed Atta est un personnage fantasmé, littéralement poursuivi dans le palimpseste de tous les textes (réels et fictionnels), que l'auteure brasse dans une narration tournant à vide, visant à rester sans réponses⁵. Il se trouve, comme Jed, dans un livre, et "cartographie le dédale" (89). Son récit est la carte, car il n'est pas à même d'identifier un lieu pour y inscrire son histoire ("car jamais, nulle part, Atta ne se sent chez lui": 92)

Il s'enferme, étudie l'architecture. Plans de coupe repassés à l'encre noire, sur du papier jauni et très fin, *palais, cours, minarets, mosquées, mosquées*. Il cherche l'harmonie. Il calcule la portée des voûtes, des croisées, des piliers. Il change d'échelle, refait les perspectives, corrige un angle. Les dessins sont soigneux et obsessionnels (94, nous soulignons).

La structure syntaxique du parallélisme et de l'asyndète s'applique cette fois à reconstruire la "fuite" (au sens musical du terme) du regard d'Atta, perdu dans une recherche obsessionnelle d'harmonie, d'un absolu que la carte semble

promettre. Seulement, “nulle cartographie n’a épuisé le chaos” (96). À la différence des deux autres protagonistes du roman, Atta ne “s’incarne” (31) pas dans la narration. Sa poursuite de la carte touche son extrême conséquence, jusqu’à la confusion totale entre la représentation en échelle du monde et le monde lui-même. Après le décollage qui doit le conduire jusqu’aux tours du World Trade Center, il regarde le paysage qui se déroule sous l’avion, et voit “des champs qui font la taille d’un pays, d’un jaune trop vif pour être honnête; des autoroutes qui s’entrecroisent aux abords des villes des lotissements dont les rues dessinent des cercles, des palmiers. Tout cela *factice jusqu’à l’écœurement*” (304, nous soulignons).

Pour Atta, la carte est le territoire, il s’est complètement “déterritorialisé”, comme, dans *Les États et Empires du Lotissement Grand siècle*, les habitants du Lotissement, où les rues “ne mènent jamais qu’à elles-mêmes, dans une organisation fractale, une boucle desservant des boucles” (38). L’épisode de la destruction de la pyramide jouet par l’enfant Atta, que l’auteure définit elle-même d’“analogie simple”, à laquelle “s’accroche” l’agent de l’FBI chargé de l’enquête, sert justement à mettre en cause une conception de l’espace d’où le “hasard” (l’humain) serait exclu: “Pyramides, Twin Towers. Dans les deux cas une architecture monumentale, une prouesse technique. Dans les deux cas des ruines. Dans les deux cas, aussi, un labyrinthe caché, crypté” (51-52).

Signes – au sens linguistique, poétique, mais aussi archéologique du terme – d’une civilisation qui touche à son terme, les pyramides avaient déjà été associés aux restes du Lotissement Grand Siècle, là aussi image cryptée d’un univers désormais incompréhensible.

2. *L'esthétique du désastre. Le Hiéroglyphe de l'espace*

L'exercice d'une "esthétique de la post-apocalypse", telle que Fanny Taillandier la définit elle-même en 2016 dans un entretien à France culture ("Fins de monde. Après le grand fracas"), permet de tenter de comprendre ce "hiéroglyphe" qu'est devenu l'espace, une fois qu'il a renoncé à être un lieu. Dans ce même entretien, elle identifie le moment historique contemporain, où toute une partie de l'humanité est forcée de retourner à la condition du nomadisme, comme "un point de bascule qui remet en cause tout ce qui nous permet de nous penser et même de vivre et de nous projeter en tant qu'êtres humains, à savoir le sol et nos maisons dessus et puis l'écriture"⁶. L'écriture, en effet, est ce qui nous permet d'accéder au sens de ce qui paraît ne pas en avoir, car en même temps qu'elle permet de prendre du recul, elle replace le désastre dans le sillon que les images ont imprimé dans nos yeux. La destruction des appareils téléviseurs en Afghanistan, où Atta s'est rendu pour être entraîné au combat, représente très bien ce rôle de l'écriture "esthétique", littéraire de la catastrophe:

Le but est simple à présent: viser les télés, une par une, d'abord celle du haut, puis celle d'en dessous, et ainsi de suite jusqu'en bas. Un tir en plein cœur de l'écran occasionne une belle explosion, la gerbe jaune du phosphore éliminant le ciel rosacé. Le mercure de certains modèles y ajoute des flammèches orange, qui semblent répondre à l'appel à la prière dont le vent porte l'écho jusqu'à nous (261-63).

Si la scène décrite est apparemment "insensée", l'ordonnement du texte nous en restitue une sorte de beauté dans le parallélisme des syntagmes prépositionnels de lieu, dont la brièveté répond au mouvement du regard suivant les télés amoncelées dans le viseur; on retrouve en effet une forme d'harmonie paradoxale, que les couleurs de l'explosion transforment

en un véritable tableau. La destruction des appareils téléviseurs répond d'ailleurs de façon symbolique à la projection tout aussi insensée et effrayante des images de l'attaque dans "tous les écrans du monde", que la narratrice distribue rythmiquement tout le long des chapitres:

- Nous sommes le 11 septembre 2001 et nous avons appris depuis longtemps à considérer les images comme les facettes d'un monde cohérent (22, "Videocrash");
- C'est assez réussi, comme film, dit quelqu'un. À l'époque nous laissions CNN branché, ça faisait comme une ambiance. Sur l'écran, le film des actualités était devenu un film épique. [...] Le front, c'était l'image (131-32, "Épopées rhizomes");
- L'écran de la télé rejoue en boucle depuis maintenant des heures la partie du film qui montre l'effondrement, méthodique, à l'œil nu parfaitement vertical, terminant dans un nuage noir. [...] Puis ça recommence. C'est hypnotique et insensé (224, "Pierres");
- Nous aurons huit ans le mois prochain et il y a longtemps que nous savons que les gens qui prennent cet air docte à la télé ne disent que des balivernes. [...] Tu le sais bien, qu'à tout le moins ces images signent la fin du monopole du mythe. Les pierres qui tombent, nous les reprenons pour construire d'autres royaumes (330-31; "Boucle").

L'absence d'un lieu a engendré un espace dont l'image se boucle sur elle-même, sur le néant.

2.1 *Lieux humains, la mort*

Dans *Par les écrans du monde* c'est paradoxalement dans la mort que l'espace se définit comme lieu de l'humain. Le roman s'ouvre en effet sur ce que la géocritique définit comme un "acte de paysage", soit un "processus sémiotique au cours duquel le sujet interagit avec l'environnement, il met en jeu les

sens, l'affectivité, les savoirs et les codes culturels, esthétiques et linguistiques qui déterminent la sélection et l'appréciation de certains aspects du relief, de la végétation, du réseau hydrographique, etc." (Bouvet 2015: 42).

Le père de Lucy et William annonçant sa mort prochaine à ses deux enfants est en effet le seul personnage à véritablement s'inscrire dans un lieu, avec lequel il interagit en tant qu'individu, dont l'écriture nous restitue les perceptions. Cette scène qui "ne sera enregistrée nulle part" (10) et qui ne paraîtra sur aucune chaîne de télévision est la seule à laisser une trace, au sens littéral de "vestige, reste" (TLFI, "trace", ad vocem), à l'opposé donc du "hiéroglyphe" du Lotissement Grand Siècle, des tours et des pyramides. La vue que le vieil homme observe de sa fenêtre à Detroit avant de décrocher le combiné est soigneusement peinte touche après touche, comme si la description procédait au rythme de la respiration du personnage.

Deux corneilles réveillées se sont mises à tourner, *formes noires et légères* dans un monde encore *bleu*, et jettent leur cri perçant vers le voile de *brume matinale* suspendu sur les eux, que le soleil n'a pas encore déchiré. *Plus loin sur la berge* se détachent *les silhouettes droites* des pins sur le *miroitement huileux* de l'eau calme [...]. Souvent il y a du vent ici, mais ce matin à *peine un souffle* (11, nous soulignons).

Sensorielle et dense, la description restitue une perception pleine et harmonieuse, où les éléments se correspondent par forme et position (vertical, horizontal, mouvement, stase), et par touches de couleur (le noir symbolique des corneilles, le bleu du ciel et de l'eau, la brume). L'observateur de cette scène respire (à peine un souffle de vent) et écoute. Tout en s'appêtant à mourir, le vieil homme est donc entièrement présent, situé dans un lieu et dans un temps concrets, sensibles. La description de cette vue est reprise par trois fois, suivant la progression de la

lumière du soleil qui se lève sur le lac, suivant, encore une fois, la perception du personnage

Dans le cadre que fait la porte-fenêtre, bordée d'un côté par *le voilage blanc* bouffant légèrement sous cette minuscule *brise*, le paysage a l'air d'une photo peinte: *pelouse, hautes herbes, pins, lac, ciel*; le *bleu* qui teinte tout comme un filtre s'éclaircit de façon seulement perceptible par l'arrivée des autres couleurs; le lac devient *gris clair*, la pelouse prend peu à peu *un vert presque fluo*. On entend ensuite *une grive*. L'aube est proche (11, nous soulignons).

On reconnaît les structures syntaxiques du parallélisme et de l'asyndète, à rythmer l'image comme dans la progression du regard. Ici, toutefois, nous ne sommes pas en présence d'une image seulement visuelle, et les couleurs mêmes mesurent l'avancement du temps, le temps d'un individu unique, mortel, et par cela même vivant.

La tentative de s'extirper du temps et de dominer le hasard, elle, conduit à l'Apocalypse, et à provoquer ce même chaos dont on avait cru pouvoir se débarrasser. Comme dans le Lotissement Grand Siècle, en effet, dans le New York terrassé par l'attaque "[l]a mort était de retour. Le germe du mal enfouis sous la terre [...] avait fini par refleurir" (Taillandier 2016: 117). En visant à dépasser l'humain – sortir de l'histoire, du désordre, du mal – la civilisation contemporaine a fini par s'extirper de la terre elle-même, de l'espace comme lieu de vie. La parole littéraire peut redonner voix à cette humanité qui a perdu le contact avec sa propre nature. Comme l'affirme Yves Citton, en effet, c'est "en faisant parler la lettre des textes qu'on les met au service de la meilleure cause possible, celle d'une altérité qui enrichit notre perception du réel (et notre capacité d'agir sur lui)" (2017: 38). La restitution esthétique du désastre peut donc être considérée comme un "geste politique", un acte capable

d'“établir une correspondance entre ‘page’ et ‘paysage’” (Colot 2011), une tentative de se re-situer, et ce faisant, d'accéder au sens.

NOTES

¹ Dorénavant les citations du roman seront indiquées entre parenthèse dans le corps du texte.

² Fanny Taillandier a d'ailleurs commencé des études d'urbanisme, et collabore à la revue *Urbanités*. En mars 2018 elle a publié un article sur les camps de migrants dans les villes françaises, “Le camp de migrants, espace exceptionnel au cœur de la ville ordinaire”.

³ Ce sont les titres des chapitres 1 e 2 du roman.

⁴ Fanny Taillandier est éditrice d'une nouvelle de Zola, de l'œuvre duquel elle est passionnée [Zola, Émile (2015), *L'inondation*, ed. Fanny Taillandier, Paris, Flammarion].

⁵ Dans un entretien à *France culture*, où il était question de son livre précédent *Les États et Empires du Lotissement Grand Siècle*, Fanny Taillandier affirmait: “Pour moi toutes les grandes œuvres et notamment du point de vue romanesque sont des œuvres qui ne donnent aucune réponse, qui montrent des choses, qui font agir de l'ironie à un endroit où on ne s'y attend pas, mais surtout pas qui viennent établir un bilan définitif de ce que l'on regarde” (“Fins de monde. Après le grand fracas”, 3 novembre 2016, “Les nouvelles vagues”, *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/player/export-reecouter?content=5d81b3dd-11b9-4389-a903-ab520ecfc2a7>).

⁶ “Fins de monde. Après le grand fracas”. Sur cet épisode, voir un deuxième entretien de Fanny Taillandier à *France Culture*, cette fois sur le roman que nous analysons: “Le mystère du Kamikaze me hantait”, 2 octobre 2018, dans le programme “Par le temps qui courent”, *France Culture* (<https://www.franceculture.fr/player/export-reecouter?content=ce92e9c7-1518-4ff7-80d4-787eb707265c>).

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

- Baudrillard, Jean (2001), "L'esprit du terrorisme", *Le Monde*, 3 novembre. [08/10/2020] https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html
- Bouvet, Rachel (2015), *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Citton, Yves (2017), *Lire interpréter actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Collot, Michel (2011), "Pour une géographie littéraire", *Le Partage des disciplines, Fabula-LhT*, 8. [30/08/2018] <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>
- (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti.
- Comolli, Jean-Louis (2001), "Le silences des tours", *L'image, le monde*, 2: 9.
- Houellebecq, Michel (2010), *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion.
- Proust, Marcel (1913), *Du côté de chez Swann, À la Recherche du Temps Perdu*, ed. Jean-Marie Tadié, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1987, vol. I.
- Taillandier, Fanny (2013), *Les confessions du monstre*, Paris, Flammarion.
- (2016), *Les États et Empires du Lotissement Grand siècle*, Paris, PUF, "Perspectives critiques".
- (2018), *Par les écrans du monde*, Paris, Seuil, version numérique. *Trésor de la Langue Française Informatisé, TLFi*.
- Vernier, Jean-Marc (2002), "L'image-absolue du 11 septembre 2001: une image télévisuelle pas comme les autres", *Quaderni*, 48: 53-61.
- Vitali-Rosati, Marcello; Monjour, Servanne (2017), "Littérature et production de l'espace à l'ère numérique l'éditorialisation de la Transcanadienne. Du *spatial turn* à Google Maps", *@analyses Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 12, 3: 198-229. [06/05/2020] www.revue-analyses-org

Zola, Émile (1994), *La bête humaine*, ed. Philippe Hamon, Paris, Gallimard.

AUDIOS

“Lesnouvellesvagues”, *France Culture* (<https://www.franceculture.fr/player/export-reecouter?content=5d81b3dd-11b9-4389-a903-ab520ecfc2a7>).

“Par le temps qui courent”, *France Culture* (<https://www.franceculture.fr/player/export-reecouter?content=ce92e9c7-1518-4ff7-80d4-787eb707265c>).

“La dispute”, *France Culture* (<https://www.franceculture.fr/player/export-reecouter?content=94317ad2-fe9c-494b-8b12-ec1c2ae3eb7f>).

DISCUSSIONI

a cura di
Lorenzo Marmo

DISCUSSIONI

FRANCESCO STICCHI — ANDREA PINOTTI

Andrea Pinotti e Antonio Somaini,
Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi,
Torino, Einaudi, 2016

~ Francesco Sticchi ~

L'uomo con la macchina da presa nell'era del postumano

Viviamo in tempi postmediali. Il secolo scorso, almeno per una sua gran parte, ma soprattutto nella sua configurazione all'interno della memoria collettiva, è stato caratterizzato da una chiara definizione di spazi, contesti, modi interattivi, e se si vuole, da "discipline", in senso Foucaultiano, atte a demarcare con precisione non solo il ruolo di una specifica espressione artistica, ma anche una peculiare forma di operatività (o *agency*) ad essa connessa. L'esplosione degli schermi, la loro frammen-

tata ubiquità e liquida pervasività caratterizzanti, invece, l'esperienza contemporanea dei media visivi ed audiovisivi sembra compromettere qualsiasi possibilità di una precisa e codificata spazializzazione e configurazione dell'esperienza visuale. Tale crisi di senso riguardante lo statuto dell'immagine mediale, inteso sia nella sua accezione astratta e concettuale che nella sua effettiva coniugazione sensoriale e aptica (entrambe inscindibili e parallele), costringono ad un radicale lavoro di revisione e

confronto con la nozione stessa di cultura visuale, tracciando un'archeologia della disciplina e dell'atto "tecnicizzato" del vedere ad essa connesso.

È con questa potente e, al contempo, onerosa premessa che Andrea Pinotti e Antonio Somaini aprono il loro volume sul concetto di cultura visuale, passando in rassegna non solo l'origine della nozione e della disciplina, ma la sua genealogia all'interno della storia dell'arte, e l'intrinseca transdisciplinarietà che evoca nella sua stessa definizione. Analizzare le immagini, i media e dispositivi ottici, infatti, significa esaminarne il funzionamento, l'interazione che essi costruiscono e il tessuto antropologico a cui essi rinviano, e quindi, necessariamente, evoca uno sforzo atto a situare le differenti pratiche della visione all'interno di un *phylum*, di un ecosistema sociale, tecnologico, politico, ed etico in grado restituirne la vitale complessità.

Non è casuale, quindi, che l'indagine critica dei due au-

tori si apra su Bela Balázs¹, e sulla definizione dei dispositivi fotografici e cinematografici come nuovi modi del vedere, come momento di rottura all'interno del più generale paradigma della fruizione stampata e scritta della conoscenza. Lo shock della rivoluzione industriale, dell'estrema e rapida urbanizzazione e della conseguente emersione della società di massa porta con sé, quindi, un nuovo mondo visibile, in cui, come Jean Epstein già notava, la comprensione appare inscindibile dal tessuto psichico ed emotivo che l'accompagna e, anzi, la caratterizza e determina. La natura fisica e scioccante del visibile, tuttavia, gli autori sottolineano, non deve impedirci storicizzare gli sguardi, e farci astenerci dal capire la natura tecnica del vedere e come essa comporti, in ogni epoca, l'espressione di speci-

¹ Per tutti i riferimenti esatti all'opera degli autori citati si rimanda alla ricca bibliografia del volume in oggetto, n.d.r.

fiche relazioni fra i dispositivi mediali e le soggettività con cui essi interagiscono. È per tal motivo che i *visual cultural studies* appaiono inseparabili dai fondamentali contributi dei *feminist, postcolonial* e *cultural studies*, soprattutto nella loro capacità di evidenziare come ogni sguardo sia codificato, strutturato e socialmente costruito per divenire comprensibile. La natura codificata dei media, d'altronde, non porta con sé una fissità strutturale e una chiusura degli orizzonti interattivi; al contrario, questa stessa caratteristica rivela le fondamenta dinamiche e trasformative della cultura visuale, e come essa non si configuri semplicemente attraverso chiari e univoci rapporti di forza o posizionamenti subiti o agiti dalle/gli spettatrici/tori, ma sia caratterizzata piuttosto da una forte policentricità, da un continuo ricodificarsi. Situare l'opera visuale all'interno di un tessuto antropologico e sociale significa, quindi, restituire la dinamica conflittualità da cui essa è per-

vasa, descrivere i momenti di negoziazione e tensione di cui si fa portatrice e identificare i processi e movimenti di divenire che l'attraversano.

Nell'affrontare il confronto con grandi correnti e declinazioni della cultura visuale, Pinotti e Somaini riescono a tenere insieme la discussione e l'interrelazione di diversissime tradizioni analitiche, spesso viste come rivali e antitetiche. Ad esempio, ampio spazio è dato al lavoro derivante dalla tradizione psicoanalitica e al suo centrale contributo nell'identificazione di regimi scopici. Difatti, gli autori evidenziano quanto l'opera critica di Christian Metz e Laura Mulvey, seppur caratterizzata da importanti revisioni e aggiornamenti, sia ancora centrale nella disamina di costruzioni ideologiche, soprattutto dell'apparato cinematografico, e influisca ancora nella discussione sociale e culturale delle soggettività mediali. L'imprescindibilità della funzione sociale della cultura visuale, tuttavia, non trascen-

de e, al contrario, porta continuamente con sé la disamina delle dinamiche psicologiche ed interattive legate alle varie pratiche della visione. Sarebbe sbagliato, sembrano suggerire i due autori, rinviare ogni esame sullo statuto politico dei media visivi ad un astratto costruttivismo sociale ed è, infatti, in linea con questo approccio che spesso vediamo insieme come l'analisi di un regime scopico si accompagni a valutazioni sulle facoltà percettive e sulle competenze intellettuali al centro dell'esperienza visiva. Pertanto, i due autori si confrontano continuamente con la tradizione fenomenologica, con la psicologia cognitiva, in particolare alla luce del suo importante apporto nel campo dei film studies, fino ad arrivare ad una più recente discussione del ruolo delle neuroscienze per la cultura visuale. Questo genere di studi, che sembrano, soprattutto nel lavoro di Vittorio Gallese e David Freedberg, agire da ponte fra la psicologia di derivazione analitica e l'a-

nalisi fenomenologica di film e media, hanno avuto come maggiore effetto quello di rilocare il centro della visione nell'integrità corporea della/lo spettatrice/tore. Attraverso la discussione della centralità della nostra configurazione neurale, fondamentale perché l'atto visivo si manifesti in connessione con processi di simulazione ed enazione, scopriamo come questo stesso si presenti in forma multimodale e incarnata, impossibile da ridurre ad un'unitaria e chiusa funzionalità, trasformando la/lo spettatrice/tore in complessi sistemi ecologici. Dunque partecipiamo all'esperienza visiva piuttosto che assistervi in modo distante e protetto, e la visione stessa assume, come nel lavoro di Gilles Deleuze, lo statuto di un pensiero autonomo e incarnato, in grado di farsi filosofia pratica attraverso le forme dell'interazione estetica che stabilisce con i suoi "visitatori". È in tal senso che possiamo vedere avverarsi il sogno incompiuto di Eisenstein di

realizzare un sensuale film su *Il Capitale* di Marx, supportato da una grammatica (o meglio da una pragmatica) di passioni ed emozioni in grado di comunicare universalmente.

Tuttavia, bisogna ricordare come per quanto accessibile sia il tessuto affettivo di ogni opera visuale e rivelatore di possibili connessioni corporali, ogni esperienza è pur sempre “mediata”, ed ogni schermo si manifesta come una parete, porosa, ma divisiva. È su questa nota, quindi, che si giunge alla tassonomia politica ed epistemica dei dispositivi medialità, di come essi configurino regimi di enunciato e di costruzione delle soggettività che popolano un intero ecosistema. Tale affermazione ci riconduce alla riflessione iniziale e ad evidenziare come ogni pratica della visione sia sempre inserita in un mobile contesto mediale. È in tal modo che arriviamo a identificare il passaggio (o l’intesificazione) da un regime panottico di sorveglianza, in cui allo spazio delimitato è possibile associare uno sguardo di-

sciplinare diseguale, al prendere forma di una società del controllo (Deleuze). La pervasività di media e schermi non rende solo difficile identificare chiare forme dell’esperienza visiva, ma costringe anche al confronto con una forma del potere diffuso, pervasivo, privo di specifici centri e punti di riferimento gerarchici. Le nuove forme del controllo si manifestano nella circolazione dei flussi informativi, nel continuo rimodularsi delle immagini e nel loro rimbalzare da schermo a schermo. Il controllo quindi prende corpo attraverso il nostro essere partecipi degli stessi processi informativi, nel contribuire “liberamente” alla loro riproduzione e rimodulazione. La natura collettiva del controllo, d’altro canto, non nega l’esistenza di rapporti di forza e forme di sorveglianza “dall’alto”. Come Pinotti e Somaini mostrano, le immagini satellitari legate a tecnologie militari e di apparati di sicurezza ci circondano, entrano vividamente a fare parte del tessuto visibile

quotidiano e ci forniscono in alta definizione lo svolgersi, in diretta, di attività belliche e di monitoraggio. Ciò che rende unico questo tessuto di pratiche del controllo è, però, il loro essere rete, la loro inscindibile interconnessione, che previene ogni scomposizione in atomizzate pratiche della visione. Non è casuale, quindi, che artiste e autrici come Hito Steyerl rivendichino, invece, la centralità politica ed etica di un'immagine povera e precaria, vista come materiale vivido di resistenza alle visioni altamente definite del controllo, fornendo la possibilità di una rete alternativa di fruizione e condivisione del visibile. Un conflitto che possiamo notare nella negoziazione delle immagini legate alla guerra globale al terrorismo dove, da un lato, osserviamo la precisione digitale di bombardamenti effettuati con droni militari, e, d'altro canto, l'insostenibile e tenacemente presente granularità degli scatti delle torture avvenute nel carcere di Abu Ghraib.

In questo conflitto e continuo processo di negoziazione fra diversi livelli e pratiche dell'immagine, che non può conoscere soluzioni catartiche e definitive, ma è composto, invece, da una continua possibilità di complesso riposizionamento, riconosciamo anche il definitivo passaggio ad una cultura visuale multimediale. L'abbandono di una rigida differenziazione fra media ci conduce, a sua volta, alla constatazione di quanto questi possano essere sempre più compresi unicamente in quanto parte di ecologie, di *media environments*, con i quali si trovano simbioticamente e sinesteticamente a interagire uniti da una materiale viscosità, che sta alle fondamenta di ogni possibile ibridazione e contaminazione. Ed è proprio sul concetto di contaminazione che emerge forse la questione esiziale che sottende all'intero volume. Abbiamo visto, infatti, come affrontare le varissime e articolate definizioni di cultura visuale ci porti chiaramente a identificare questo campo

di indagine all'interno di un orizzonte interdisciplinare. A questa stessa molteplicità e possibilità per la combinazione degli orizzonti analitici si aggiunge la consapevolezza di come, non solo i materiali mediali, ma anche le soggettività che li attraversano siano di per sé dei composti, degli assemblaggi, il risultato di bricolage mediali e di un montaggio cinematografico simile a quello di Dziga Vertov con il suo "cine-occhio", in cui la camera da presa non rappresenta solo uno strumento per una nuova visione del mondo. L'apparato cinematografico diventa quintessenzialmente l'apripista per una nuova soggettività, ecologicamente integrata e impossibile da separare dal proprio ambiente e dalle protesi tecnologiche che la circondano. Ed è forse su questo punto che si pone la sfida fondamentale per il campo della cultura visuale: ripensare la soggettività come *continuum*, come processualità estesa e contestualizzata, rinunciando definitivamente ad ogni approccio di derivazione cartesiana o antropocentrica, e osservando quanto l'umano sia essenzialmente una tecnica che emerge dall'incarnato situarsi dei soggetti all'interno di ecosistemi antropologici e mediali. Tale svolta, ovviamente, non andrebbe intesa come un acritico rifiuto di lunghe tradizioni analitiche, quanto invece come una riconfigurazione delle stesse all'interno del contemporaneo orizzonte postmediale. Una rimodulazione cibernetica, per dirla alla maniera di Gregory Bateson, in cui ogni concettualizzazione emerge sempre come dato immanente legato a ecologie in dinamico mutamento. In tal modo non ci si troverebbe semplicemente a negare una prospettiva classicamente umanistica, ma a ripensarla ecologicamente, osservando quali connessioni abbiano permesso l'emersione di un soggetto discreto e centralizzato come naturale spettatrice / tore dell'opera visuale. Riportando su una prospettiva immanente e, varrebbe la pena di aggiungere, postuma-

na, l'approccio con i media, si potrebbe, quindi, osservare come il/la partecipante dell'esperienza visiva sia invece un/a esploratrice/tore, un/a cartografa/o che si riposiziona e rimedia continuamente, costruendo specifici momenti di soggettivazione e spazializzazione. Del resto, i *selfie* incarnano perfettamente le tracce materiche di questo processo esplorativo, segnando visibili punti di riferimento all'interno del fluido orizzonte mediale contemporaneo. D'altra parte, ogni forma di soggettivazione mediale porta con sé anche una forma di cattura, di cristallizzazione in cui vediamo manifestarsi codificazioni e relazioni contingenti di potere che necessitano di essere affrontate e decostruite, così come appare centrale esaminare le velocità trasformative e i modi di depotenziamento connessi ad ogni dispositivo.

Scorrendo questo denso e fondamentale volume si potrebbe osservare come Pinotti e Somaini siano sorretti da uno spirito Benjaminiano,

che ne attraversa le pagine; in particolare, ciò che si nota con maggiore forza è la consapevolezza propria dell'Angelus Novus che la strada che porta a nuove "futuribilità", con anesse rinnovate prassi critiche e concettuali, passi necessariamente attraverso la capacità di vendicare i fantasmi di inespresi tempi futuri all'interno delle macerie e dei resti di un passato che inesorabilmente ritorna. Da questo punto di vista, la lettura di *Cultura visuale* ci dimostra come il divenire postumano non abbia nulla a che fare con un chiaro momento consequenziale alla post-modernità, ma invochi piuttosto una revisione completa di ciò che storicamente abbiamo assunto come elemento fondante della visione. La "nuova carne" invocata in *Videodrome* (1983) di Cronenberg attraversa da sempre i nostri tessuti e le nostre connessioni medialità; sta a noi dunque esplorarne gli infiniti innervarsi, le continue mutazioni, e le nuove pratiche del vedere che essa porta con sé.

~ Andrea Pinotti ~

L'uomo è sempre stato post-umano

Nel suo commento critico del nostro *Cultura visuale* Francesco Sticchi evoca ripetutamente “ecosistemi” ed “ecologie”. Così facendo raccoglie una questione che ci stava e ci sta molto a cuore: quella del rapporto fra uomo e tecnica, un tema classico della riflessione filosofica novecentesca (soprattutto all’indomani di Hiroshima), che viene potentemente rilanciato verso la fine del secolo scorso in concomitanza con la pervasiva diffusione del personal computer, di internet e della cultura digitale: una congiuntura che modifica radicalmente il modo di produrre, manipolare, distribuire, consumare, archiviare le immagini.

Nell’affrontare questo plesso, insieme concettuale ed esperienziale, ci siamo rivolti a una tradizione che abbraccia nomi eterogenei (Marx e Benjamin per la nozione di *Innervation*, Leroi-Gourhan e Simondon per il concetto di *milieu*, McLuhan per la conce-

zione del *medium* come “extension of man”, nel panorama italiano i lavori di Francesco Casetti sul “mediascape” e di Pietro Montani sull’immaginazione intermediale), che da differenti prospettive respingono l’idea che la dimensione tecnica sia qualcosa di *superradditum*, di aggiunto dall’esterno in modo estrinseco e contingente rispetto al nucleo essenziale dell’essere umano. Piuttosto al contrario, l’uomo è naturalmente tecnico (o, se si preferisce, tecnicamente naturale): si prolunga spontaneamente nelle proprie protesi, che non solo ampliano le sue possibilità di esplorazione cognitiva del, e di intervento pragmatico sul, suo mondo circostante, ma finiscono per retroagire sulla sua stessa costituzione, modificandola.

Un plesso, dunque, che richiede di pensare insieme anatomia e tecnologia, fisiologia e medialità: e lo richiede ben prima dell’avvento dei cyborg e degli androidi. L’uomo è sem-

pre stato post-umano, come mostra “L’alba dell’uomo”, la celebre apertura di *2001: Odissea nello spazio* (1968), in cui un ominide nostro antenato, giocherellando con il femore (*naturale*) di una carcassa, ne scopre il potenziale (*strumentale*) di ascia e martello, protesi che prolungano e intensificano l’operatività del braccio: un femore-ascia-martello che, lanciato per aria, si trasforma volteggiando in una navicella spaziale. In un vertiginoso *rac-courci* di pochi secondi Kubrick ci offre la rappresentazione icastica di uno sviluppo millenario. Che ancora ci riguarda.

Proprio in virtù di questa co-determinazione di natura e tecnica, di fisiologia e medialità – che si dispiega come co-determinazione *storica*, cioè mutante nel tempo – occorre riconsiderare la dimensione percettiva (in generale e, per quel che ci interessa in modo particolare, nel nostro rapporto con le immagini) secondo una prospettiva altrettanto storica. Occorre cioè porre il problema della storicità del-

la percezione sullo sfondo della storicità del nesso anatomia-medium (a partire dal primo medium che ci mette in relazione con il mondo: il nostro stesso corpo proprio) Se si afferma che la visione umana altro non è che un meccanismo fisiologico (*a parte subiecti*: l’impressione retinica e la rielaborazione neurale degli stimoli visivi) e un meccanismo fisico (*a parte obiecti*: i fenomeni luminosi indagati dall’ottica e dall’elettromagnetismo), si avrà buon gioco ad affermare che la percezione visiva non ha storia. O meglio, ce l’ha esclusivamente nei termini della storia dell’evoluzione della specie *Homo Sapiens*. Se invece ci si dispone all’idea che, quando apriamo gli occhi sul mondo, accade anche altro e più che non semplicemente l’attivarsi di un meccanismo fisico-fisiologico – accade uno *sguardo* –, si dischiude un campo di interrelazioni fra la sfera fisico-fisiologica e i condizionamenti culturali e medialità, che di volta in volta negoziano la soglia di visibilità del mon-

do (e dunque anche la sua invisibilità).

È questo il principale motivo che ci ha indotto ad adottare la locuzione “cultura visuale” preferendola a “cultura visiva”: se “visivo” sembra principalmente rimandare al meccanismo fisico-fisiologico della visione (che si vuole a-storico), “visuale” è un aggettivo che rinvia all’angolo visuale, alla visuale, all’inaggirabile esser-situato dello sguardo (e dunque anche, inevitabilmente, al suo punto cieco): così, come ha puntualmente rilevato Francesco Sticchi, i *visual culture studies* risultano “inseparabili” dai *feminist*, *postcolonial* e *cultural studies*, e da tutte quelle prospettive (come quella storia dell’arte impegnata nell’explorare la relazione fra stile figurativo e stile percettivo) che hanno insistito sulla visualità come condizione della visione e della visibilità.

Fra i concetti che sono stati introdotti per identificare questo plesso problematico, particolare fortuna ha arriso alla

nozione di “regime scopico”. Uno dei motivi di tale fortuna crediamo risieda nella sua capacità di evocare la dimensione intrinsecamente *politica* di quel plesso, relativa ai rapporti di potere che di volta in volta negoziano la soglia di visibilità dei fenomeni mondani. Francesco Sticchi richiama opportunamente la “società del controllo”: i *surveillance studies* sono in effetti uno dei rami più vivaci e produttivi nell’ambito dei *visual culture studies*, e le questioni che sollevano meritano un’attenzione particolare. L’indagine critica delle istanze di controllo della visibilità – ad esempio la più o meno alta risoluzione con la quale le immagini satellitari militari vengono concesse alla ricezione civile dopo essere state adeguatamente filtrate e degradate – è oggi uno dei principali compiti politici degli studi di cultura visuale che si configura come una rinnovata critica dell’ideologia. Se ideologia è spacciare per naturale ciò che è invece storicamente costituito, per traspa-

rente ciò che è invece opaco, “naturalizzata”, cioè attestata (e subita) nel suo mero esser così. urgente e necessario per evitare che la cultura visuale venga

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di

a cura di Susanna Alessandrelli e Vincenzo De Santis

STEFANO ARATA

*Candore e tragedia: Federico García Lorca
e la poetica della Barraca**

Stefano Arata (1959-2001) è stato professore ordinario di Lingua e Letteratura Spagnola presso la Sapienza – Università di Roma. Le sue ricerche si focalizzano sul teatro del *Siglo de Oro* e sulla sua eredità nell'opera teatrale di Federico García Lorca. È autore di monografie su *Miguel Sánchez «el Divino»* (1989), sui manoscritti teatrali conservati presso la Biblioteca de Palacio a Madrid (1989) e di una bibliografia delle letterature iberiche (1992). Ha curato numerose edizioni critiche di testi spagnoli quali *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* di Miguel de Cervantes (1992), *Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro, (1996) *El acero de Madrid* di Lope de Vega, (1992) e *El alcalde de Zalamea* di Pedro Calderón de la Barca (1989). Dopo aver lavorato come ricercatore all'Università di Pisa, divenne il più giovane professore associato delle università romane nel 1992. È stato docente invitato presso l'Università di Toulouse-Le Mirail e ha insegnato presso le Università di Salamanca e del País Vasco.

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D. Gambelli, F. Malcovati, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 436-456 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», XXIII-XXIV)

La Barraca fu una compagnia teatrale itinerante, composta da studenti universitari e diretta dal poeta Federico García Lorca. Il progetto nacque nell'ambito della politica culturale della Seconda Repubblica spagnola, rappresentando il fiore all'occhiello di un vasto programma pedagogico voluto da Fernando de los Ríos, ministro socialista della Pubblica Istruzione e amico personale di Lorca. Il proposito era quello di far conoscere il teatro del Siglo de Oro agli abitanti dei villaggi della provincia spagnola e di rompere le barriere tra il mondo intellettuale universitario e la realtà della Spagna profonda.

Tra il 1932 e il 1935, i *barracos* (così venivano chiamati i componenti di questo teatrino universitario) percorsero in lungo e in largo la geografia iberica, mettendo in scena 10 opere del teatro del Siglo de Oro, per un totale di più di cento rappresentazioni in 64 paesi spagnoli e del Marocco¹.

Il repertorio della Barraca rivela una chiara volontà di includere i diversi generi del teatro del Siglo de Oro. Quel tipo di farsa spagnola chiamata *entremés* era rappresentata da *La tierra de Jauja* di Lope de Rueda e da quattro testi di Miguel de Cervantes (*La cueva de Salamanca*, *El retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores*). Il teatro di Lope de Vega era rappresentato da due drammi contadini con chiari risvolti sociali, *Peribáñez* e *Fuenteovejuna*, a cui si aggiunse *El caballero de Olmedo*, una tragicommedia particolarmente cara a Lorca. Di Tirso de Molina non poteva mancare, e di fatti non mancò, *El burlador de Sevilla*, mentre come esempio di *auto sacramental* si scelse *La vida es sueño* di Calderón de la Barca (da non confondersi con l'omonimo dramma del 1635)².

Sono numerosi gli aneddoti e le leggende che continuano ad aleggiare intorno a questo breve esperimento teatrale e pedagogico. Anzi, La Barraca è entrata a far parte dell'agiografia di quella fragile illusione democratica che fu la Seconda Repubblica. Gli elementi per costituire un mito c'erano tutti: gli

intellettuali finalmente al servizio dei diseredati, la scoperta della geografia spagnola attraverso il teatro, il progetto di una Spagna dagli ideali umanitari e socialisti, la tragica morte, infine, di alcuni attori (e di Lorca stesso) allo scoppio della contesa fratricida. Questi aspetti hanno portato a insistere molto, e a ragione, sui risvolti politici delle rappresentazioni della Barraca. Al di là della tentazione agiografica, vorrei qui sottoporre alla vostra attenzione due aspetti che dovrebbero essere a mio avviso meglio definiti e chiariti, anche per valutare più oggettivamente proprio la portata politica di questo progetto teatrale.

La prima questione può essere posta nei seguenti termini: credo che sia lecito domandarsi come mai, per un'esperienza pedagogica di stampo chiaramente riformista, e per di più in ambito rurale o semi rurale, si scelse un teatro come quello del Siglo de Oro, lontano ideologicamente (si pensi solo al caso *dell'auto sacramental*), e che all'epoca era considerato da molti apertamente reazionario. Nulla vietava, in effetti, di ricorrere a un repertorio più moderno e accessibile, legato magari all'esperienza naturalista o espressionista. In altre parole, la scelta di allestire teatro del Siglo de Oro era in quel momento tutt'altro che scontata.

La seconda questione riguarda più strettamente la relazione tra il teatro di Federico García Lorca e La Barraca. Diciamo subito che il poeta respinse sempre la tentazione di utilizzare La Barraca come strumento di diffusione del suo teatro, e i *barracos* non misero mai in scena un'opera del loro direttore. Tuttavia, è un dato di fatto che gli anni delle tournée della Barraca (1932-1935) coincisero con il massimo impegno creativo di Lorca come drammaturgo. Se nel corso degli anni Venti Lorca si era dedicato essenzialmente alla creazione poetica, a partire dal viaggio negli Stati Uniti (1929-1930), e fino alla morte, la sua produzione sarà preferentemente teatrale. Le date non possono essere più eloquenti: tra il 1930 e il 1931 Lorca compone *Así*

que pasen cinco años e *El Público*; nel 1933 *Bodas de Sangre*, nel 1934 *Yerma*, nel 1935 *Doña Rosita la soltera* e *La comedia sin título*, mentre *La casa de Bernarda Alba*, ultima opera scritta prima della morte prematura, è del 1936. Insomma, la sperimentazione drammaturgica di Lorca è strettamente intrecciata al progetto della Barraca e alla sua rivisitazione del teatro del Siglo de Oro. Non solo; bisogna ricordare che negli anni Trenta diventa centrale per Lorca il problema della produzione teatrale non rappresentabile (*El Público*, *Así que pasen cinco años*, *La comedia sin título*), non rappresentabile perché mancava, a suo avviso, quel nuovo pubblico in grado di recepire una proposta teatrale d'avanguardia. Anche se le testimonianze grafiche sugli allestimenti della Barraca sono esili, quasi scheletriche, credo che sia insito nella logica di questo convegno domandarsi, da una parte, che cosa La Barraca ci ha insegnato – se qualcosa ci ha insegnato – sul teatro del Siglo de Oro, e, dall'altra, che relazione si può stabilire tra il teatro del Siglo de Oro e la produzione lorchiana degli anni Trenta.

1. *Il menendezpidalismo di Lorca e Manuel de Falla*

L'Ottocento spagnolo aveva lasciato in eredità un'immagine del teatro del Siglo de Oro che non poteva certo far presagire uno sperimento come quello che stiamo commentando. Gli allestimenti ottocenteschi erano basati essenzialmente sulla pratica della *refundición*, una parziale riscrittura del testo seicentesco, che eliminava l'essenza della struttura barocca, per esaltare invece gli elementi moraleggianti, i monologhi enfatici o i pezzi di bravura di questo o quell'attore³.

Chi volesse avere un'immagine nitida di che cosa fu il teatro del Siglo de Oro per la borghesia spagnola della seconda metà dell'Ottocento, può sfogliare le pagine di quel grande affresco della società tardoromantica che è il romanzo *La Regenta* di Leopoldo Alas Clarín⁴. Vi troverà un teatro barocco contemplato

tra i languidi velluti di un teatro d'opera e con una malcelata nostalgia per quell'epoca antica in cui il dominio imperiale era accompagnato dalla legge del *pundonor* e dai vistosi abiti con gorgiere e guardinfanti⁵.

Tra i vari episodi che agli inizi del Novecento permisero di rompere questa visione asfittica del teatro del Siglo de Oro, ne vorrei prendere brevemente in esame due, che non sono legati ad esperienze teatrali in senso stretto, ma che ebbero un'influenza decisiva sulla formazione di Lorca, e che quindi ci aiutano a dare una risposta, seppure parziale, alla domanda che ci siamo posti all'inizio; mi riferisco al lavoro filologico di Menéndez Pidal e all'opera musicale di Manuel de Falla.

Nel 1910, il filologo spagnolo Ramón Menéndez Pidal pubblica *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Curiosamente, pur avendo come centro di interesse la poesia epica medievale, questo libro eserciterà un'influenza straordinaria sugli studi teatrali degli anni Venti e Trenta e, indirettamente, sulla concezione registica e drammaturgica dello stesso Lorca. Nelle pagine di questo straordinario libro, Menéndez Pidal sosteneva che il teatro spagnolo del Siglo de Oro aveva avuto un ruolo fondamentale nel recupero e trasmissione della grande poesia di tradizione orale medievale (in particolare del *romancero*), che si era tramandata per secoli senza essere registrata da fonti scritte (ciò che lo studioso chiamava la "vita latente" della poesia tradizionale). Dimostrava Menéndez Pidal che autentiche perle di poesia medievale, che si consideravano perdute, erano in verità state incastonate da Lope de Vega e da altri drammaturghi coevi nei loro drammi. Dopo questa ultima fioritura nel teatro del Siglo de Oro, la grande poesia medievale di tradizione orale – vera e propria colonna vertebrale dell'identità ispanica – era ritornata allo stato latente, ma – sosteneva Menéndez Pidal – continuava sicuramente a vivere nelle comunità rurali della provincia spagnola; da qui la necessità di

vaste ricerche di campo tese a raccogliere per tutta la geografia iberica testimonianze ancora vivissime di questa antica tradizione popolare⁶.

La teoria menendezpidaliana conferiva al teatro del Siglo de Oro una nuova dignità. In primo luogo lo svincolava da quell'immagine enfatica, melodrammatica e in buona misura reazionaria, che proveniva dalla pratica della drammaturgia ottocentesca, e ne rivendicava, invece, il carattere essenzialmente popolare e folklorico. In secondo luogo, ne faceva il geniale interprete e trasmissore dell'universo poetico del *romancero* medievale. Non bisogna scordare, a questo proposito, che per Menéndez Pidal il *romancero* era il depositario dei caratteri più genuini della letteratura spagnola: spirito democratico, realismo, sensibilità popolare⁷.

Il neotradizionalismo di Menéndez Pidal diede un nuovo impulso e un nuovo orientamento agli studi filologici sul teatro barocco. Negli anni Trenta il Centro de Estudios Históricos, diretto dal maestro, pubblicò una collana di testi teatrali di Lope de Vega, di Vélez de Guevara e di Tirso de Molina, in edizione rigorosamente critica, a cura di filologi come Américo Castro, lo stesso Menéndez Pidal o Fernández Montesinos, fatto impensabile solo dieci anni prima. Le opere scelte rispondevano naturalmente a questa visione tradizionalista che il grande studioso aveva dato del teatro barocco; si privilegiarono, cioè, i drammi legati alla tradizione epica e romancistica spagnola, tralasciando invece il genere comico, che non affondava le sue radici nel medievalismo epico iberico, ma si rifaceva piuttosto alla tradizione erudita del Rinascimento italiano⁸.

Lorca incontrò Menéndez Pidal nel settembre del 1920. Il filologo era giunto a Granada insieme alla moglie e alla figlia con l'obiettivo di ricercare nella tradizione orale moderna versioni sopravvissute della ballata medievale chiamata "Gerineldo". Il poeta accompagnò il maestro nei quartieri gitani di Granada,

dove per lunghe ore ascoltarono e trascrissero insieme canti e ballate⁹. Incontro memorabile questo tra il filologo all'apice della sua fama e il giovane poeta (Lorca era nato nel 1898). Due anni dopo, quando Lorca detta la sua conferenza *El cante jondo. Primitivo canto andaluz*, già dal titolo, che riprende quello di un famoso saggio del maestro (*Discurso acerca de la primitiva lirica española*, 1919), risulta evidente la chiara impronta menendezpidaliana che assumerà la sua attività di studioso di folklore andaluso e iberico in generale. Ma, oltre alla piena comprensione della vitalità della poesia di tradizione orale ("le autentiche poesie del *cante jondo* non sono di nessuno, fluttuano nel vento come i fiori d'oro del cardo, e ogni generazione le riveste di un colore diverso, per poi abbandonarle a quelle che verranno"), vi è in questa prima conferenza lorchiana una chiara presa di posizione contro la tradizione ottocentesca della riscrittura di testi popolari. Non bisogna imitare la poesia popolare, sostiene Lorca, perché così facendo la si contamina irrimediabilmente; bisogna coglierne, invece, l'essenza, per poi farla rivivere in un linguaggio nuovo e moderno:

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente, por educación. Los verdaderos poemas del cante jondo no son de nadie, están flotando en el viento como vilanos de oro y cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlos a las futuras (García Lorca 1986: 208)¹⁰.

Possiamo facilmente intuire adesso perché le inquietudini teatrali del Lorca degli anni Trenta e le teorie menendezpidaliane finirono per incontrarsi nell'esperienza della Barraca.

Menéndez Pidal indicava a Lorca la soluzione spagnola di quello che era il nodo centrale di tanti progetti teatrali d'avanguardia e suo in particolare, l'impossibilità, cioè, di creare un nuovo teatro senza avere a disposizione un nuovo pubblico. Nel caso del teatro del Siglo de Oro, questo nuovo pubblico esisteva: si trovava nel mondo rurale; non solo perché era un pubblico non corrotto dalla pratica del teatro borghese, ma soprattutto perché era il depositario di quell'antica poesia di tradizione orale che, secondo Menéndez Pidal, stava alla base dell'esperienza teatrale del Siglo de Oro. Riportare il teatro barocco in provincia voleva dire riportarlo nella terra dove la grammatica profonda di quella drammaturgia era ancora viva e incontaminata. Il pubblico analfabeta della Spagna rurale non era il semplice fruitore del *romancero*, ne era un vero e proprio coautore.

Spostiamoci adesso dal campo della filologia e del teatro a quello della musica, pur rimanendo nella cultura spagnola, anzi granadina, degli anni Venti. All'epoca, Lorca frequentava con assiduità la casa dell'amico compositore Manuel de Falla. I due condividevano, oltre alla passione per la musica, quella per il mondo delle marionette, fino al punto che avevano progettato di allestire insieme un teatrino ambulante per far conoscere in Spagna e all'estero la tradizione dei pupazzi di Cadice e dell'Andalusia¹¹.

Proprio agli inizi degli anni Venti, Manuel de Falla stava componendo *El retablo de Maese Pedro* su richiesta della Principessa di Polignac. Era un'opera lirica per marionette che ricreava un episodio della Seconda Parte del *Don Chisciotte* (XXV-XXVII), quando il folle cavaliere assiste nella locanda di Maritornes a uno spettacolo per marionette allestito dal burattinaio Maese Pedro.

L'importanza che il *Retablo* ebbe sulla futura esperienza lorchiana della Barraca non può essere sottovalutata. Di quello che era stato il mito romantico per eccellenza, *Don Chisciotte*,

Manuel de Falla era riuscito a dare un'interpretazione che sembrava recuperare la sua essenza barocca, facendo tabula rasa di tutta l'eredità ottocentesca. Alla radice di questa operazione musicale Falla aveva posto un capillare lavoro di scavo etnomusicologico sulla tradizione spagnola, che andava dall'indagine sulle melodie dei *romances* del Siglo de Oro (con le loro peculiari scale), al recupero di un salmodiare di origine medievale, fino alla ripresa di timbri non legati alla tradizione dell'orchestra sinfonica e all'intensificazione degli elementi ritmici. Ora, tutti questi elementi non erano il frutto di una sterile acribia filologica, ma finivano per incontrarsi con quello che era il linguaggio di una certa musica d'avanguardia, in particolare con l'esperienza di Bela Bartók e dello Stravinskij dell'*Uccello di fuoco*, di *Petruska* e della *Sagra della Primavera*¹². Insomma, per Falla, come sarà poi per Lorca, il recupero filologico di una tradizione antica finiva per essere l'elemento fondativo di un linguaggio assolutamente moderno. Ma anche il fatto di aver privilegiato, tra tutti gli episodi cervantini, la sequenza del teatrino di Maese Pedro non era casuale. Al Don Chisciotte campione dell'ideale, che aveva proposto tutto il romanticismo, Falla contrappone un personaggio da locanda, dimesso, candido, quasi infantilizzato, un burattino spettatore di uno spettacolo per burattini. È da ricordare, inoltre, che la storia che mette in scena Maese Pedro non è altro che la teatralizzazione di un *romance* pseudocarolingio (il *romance* di *Don Gaiferos*) che era sopravvissuto nella tradizione popolare, e ritorniamo così a quella relazione tra medievalismo, poesia tradizionale e teatro barocco che stava alla base degli studi filologici di Ramón Menéndez Pidal¹³. Nel 1926, in un'intervista rimasta a lungo dimenticata, Lorca si riferiva all'importanza che *El retablo de Maese Pedro* aveva avuto, e continuava ad avere, nella sua visione poetica¹⁴. Diceva Lorca:

Vamos deseando la exactitud. Nuestro momento no es un momento romántico, gracias a Dios. Las otras interpretaciones

de Quijote son absolutamente románticas; detrás del personaje están en potencia las yedras y las brumas de Gustavo Doré. Falla ha hecho un Quijote cervantino, con fondo sencillo, de pared encalada y cielo magnífico, sin una nube, por donde puede correr, sin necesidad del dramatismo de los grabados en madera, el alma deliciosa y enamorada de nuestra más alta creación (Maurer 1997a: 68)¹⁵.

“Esattezza”: concetto che finisce per collimare con quello che Lorca aveva già espresso nella conferenza sul *cante jondo*, parlando di assenza di “tono medio” (García Lorca 1986, III: 206), e che possiamo tradurre come rifiuto di descrittivismo enfatico, di sentimenti sfumati, a favore del nitore dato dal contrasto di elementi stilistici e tematici.

Il teatro, le marionette, la musica e l’arte d’avanguardia, così presenti nell’esperienza del *Retablo de Maese Pedro*, ritornano in quello che possiamo considerare un suo corollario: uno spettacolo di burattini per bambini organizzato in casa di Lorca dal poeta, e dallo stesso Manuel de Falla, il giorno della Befana del 1923.

Dava l’abbrivio alla manifestazione casalinga la farsa teatrale *Los dos habladores (I due chiacchieroni)* attribuita a Cervantes. La musica era di Igor Stravinskij con due pezzi: *La danza del diavolo* e un *vals* tratto dalla *Storia di un soldato*. Il musicista russo, che aveva promesso la sua assistenza alla serata, li aveva arrangiati per clarinetto, violino e pianoforte. La seconda parte dello spettacolo infantile prevedeva *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón (La bambina che innaffia il basilico e il principe curiosone)*, una favola popolare andalusa ricreata per burattini dallo stesso Lorca, e accompagnata da musiche di Debussy, Albéniz e Ravel. Chiudeva l’atto *El misterio de los Reyes Magos*, opera del XII secolo, interpretata con *marionetas planas* e con musiche antiche adattate dal musicologo Felipe Pedrell. All’allestimento scenico aveva dato il suo fondamentale contributo Hermenegildo Lanz,

lo stesso artista che aveva disegnato i burattini per la messa in scena del *Retablo de Maese Pedro* nel palazzo della Principessa di Polignac a Parigi. Assigurava l'accompagnamento musicale un quartetto d'eccezione, composto da Manuel de Falla (clavicembalo e pianoforte), José Gómez (violino), Alfredo Baldrés (clarinetto) e José Molina (liuto)¹⁶.

Come nel caso della musica di Falla e del neotradizionalismo menendezpidaliano, non è difficile cogliere i fili che uniscono l'episodio del 1923 con l'esperienza della Barraca. Ciò che nel 1923 è un microesperimento vissuto tra le pareti domestiche della casa granadina di Lorca, dieci anni dopo si trasformerà in quella grande illusione teatrale che sarà proprio La Barraca. E da notare che sia la farsa de *Los dos habladores* che *El misterio de los Reyes Magos*, le due opere per burattini del 1923, entreranno a far parte del repertorio della prima tournée del teatro universitario lorchiano, questa volta però interpretate da attori. Ma si pensi anche al pubblico. Che Lorca, Falla e Hermenegildo Sanz, con l'appoggio di Igor Stravinskij, si adoperassero per la felicità dei bambini il giorno della Befana, ha un significato che va oltre quello di una pur generosa stenna natalizia. Mi sembra evidente che i bambini rappresentano, nel 1923, quel pubblico vergine, ancora non contaminato dal teatro borghese delle grandi città, capace di godere di un teatro che voleva recuperare l'essenza di un mondo tradizionale con il contributo della musica e dell'arte di avanguardia. Molti anni dopo, con l'arrivo al potere degli ideali pedagogici dell'Institución Libre de Enseñanza, le idee di Lorca e di Falla diventeranno programma di governo, e questo pubblico vergine verrà ricercato tra gli abitanti della provincia spagnola.

2. La marionettizzazione del teatro aureo

Della prima tournée del teatro universitario lorchiano si è miracolosamente conservato un brevissimo documento

cinematografico girato da Gonzalo Menéndez Pidal (fratello del filologo). Dopo un lungo periodo in cui fu praticamente irreperibile, la pellicola è stata recentemente recuperata dalla Fondazione García Lorca, nella cui sede è oggi a disposizione degli studiosi. Sebbene sia composto da pochi fotogrammi, il filmato ha un valore documentario inestimabile, e ci può servire come ulteriore tassello per ricomporre alcuni aspetti della poetica teatrale della Barraca e del suo retroterra culturale e filologico¹⁷.

Partiamo dalle farse cervantine (i cosiddetti *entremeses*). Le immagini conservate di *La guarda cuidadosa* ci mostrano due aspetti fondamentali del lavoro registico di Lorca (FIGG. 1-2). Il primo è l'andamento da balletto che Lorca imprime ai suoi allestimenti, e che anche i pochi frammenti rimasti rivelano con chiarezza. Lorca stesso, d'altronde, lo dichiarava espressamente



FIG. 1 – Cervantes, *La guarda cuidadosa*. La Barraca, Almazán, 1932 (Archivio fotografico della Fundación Federico García Lorca).



FIG. 2 – Cervantes, *La guarda cuidadosa*. Alberto Quijano chiede l'elemosina per la lampada ad olio della Signora Santa Lucia. La Barraca, Almazán, 1932 (Archivio fotografico della Fundación Federico García Lorca).

in un'intervista del 1935: "Ho presentato *La guarda cuidadosa* di Cervantes come una grande pantomima di circo. Ammirabile eh? Ammirabile!"¹⁸ E tutte le testimonianze che ci sono pervenute insistono sulla dimensione di balletto che il poeta granadino pretendeva dai movimenti corporali degli attori. Naturalmente, l'idea di teatro danzato che stava alla base della concezione registica lorchiana non aveva nulla a che fare con la tradizione coreografica ottocentesca. Si rifaceva, piuttosto, al nuovo significato che la danza aveva acquisito nel teatro d'avanguardia, in funzione prettamente antirealistica; una corporalità, cioè, che si voleva scollare dalla gestualità quotidiana,

fino alla macchinizzazione del corpo, secondo una linea che andava da Djagilev al teatro futurista italiano¹⁹.

Il secondo aspetto è quello che possiamo definire la “marinettizzazione” dei personaggi, e che riguarda non solo il Lorca regista, ma anche il Lorca drammaturgo. Che il poeta si interessasse al mondo dei burattini era, nel clima della cultura teatrale d'avanguardia, la norma e non l'eccezione. La passione infantile di Lorca e di Falla trovava riscontro, in quegli anni, nell'interesse di Djagilev e di Stravinskij per le marionette e il loro retroterra popolare. Ma trovava anche riscontro nelle teorie di Gordon Craig, di Maeterlinck, del teatro futurista italiano e nelle meditazioni del portoghese Fernando Pessoa. Rimanendo nell'ambito del teatro espressionista spagnolo, Ramón del Valle-Inclán aveva messo a punto, pochi anni prima, la sua teoria straniante dell'*esperpento*, genere legato a quei grotteschi fantocci che saranno i protagonisti di molte delle sue opere teatrali. Vi è tuttavia una differenza radicale tra il significato che Valle-Inclán conferisce alla marionetta e l'interpretazione che ne darà Lorca. L'*esperpento* di Valle-Inclán era l'immagine dell'uomo che credeva di dominare la propria esistenza, senza rendersi conto che era legato a dei fili che lo facevano agire in modo ridicolo e spasmodico; a Valle-Inclán interessava proprio la dimensione grottesca della marionetta, il divario tra la presunzione di potenza dell'uomo e la sua inanità. Diverso il caso di Lorca. Nella marionetta Lorca vede esaltato l'aspetto di un candore infantile, di un'innocenza disarmata che vibra di passione amorosa, ma che è come costretta, prigioniera in un corpo inadeguato, legnoso e torpido. Ed è proprio il contrasto tra la forza del candore e la mutilazione del corpo ciò che Lorca sviluppa della poetica espressionista della marionetta.

Questo aspetto ci riporta all'interesse tutto speciale che Lorca sentiva per il genere dell'*auto sacramental*, e per *La vida es sueño* in particolare. L'inclusione di quest'opera nel repertorio

della Barraca apparve ad alcuni sacrilega (dei comunisti e un omosessuale che recitavano l'opera più cattolica del cattolicesimo Calderón!) e, ad altri, poco accorde con i fini laici, se non rivoluzionari, della compagnia²⁰. In verità, visto nella prospettiva della ricerca teatrale lorchiana, il genere allegorico dell'*auto sacramental* era quello in cui la marionettizzazione dei personaggi risultava più funzionale per due precise ragioni: perché i protagonisti sono concetti e non persone, e quindi gli interpreti sono svincolati in un certo senso da qualsiasi obbligo di rappresentazione mimetico-realistica; e perché l'allegoria, per la sua stessa natura dicotomica (un'immagine il cui significato sta altrove), sembra corrispondere all'essenza della marionetta, che non ha autonomia in sé, ma è legata da fili invisibili a un demiurgo che la muove. Ciò tuttavia spiega al massimo il perché dell'interesse per un genere allegorico come l'*auto sacramental*. Ma qual è l'interpretazione che Lorca diede di questo capolavoro calderoniano a cui tanto teneva fino a voler interpretare il personaggio dell'Ombra? Che cosa ci dicono al riguardo i pochissimi documenti e fotogrammi rimasti?

Nel 1932, presentando il suo allestimento di *La vida es sueño*, Lorca disse:

En el teatro religioso de Calderón, que es un magistral teatro, el hombre ocupa un segundo plano. Todo tiende a él, pero él no es el drama; el drama lo llevan los símbolos, lo llevan los elementos de la naturaleza; el drama lo lleva, como en la misa o como en los toros, viejo espectáculo donde se sacrifica un símbolo, el drama lo lleva Dios. Todos los autos de Calderón son el drama de Dios, que ama al hombre, lo busca y lo perdona y lo vuelve a llamar lleno de heridas [...] Y el drama de Dios consigo mismo y con todo lo que ha creado. Y lo más admirable es que ni por casualidad hay en todo este teatro, único en el mundo, sentimientos y pasiones o gestos humanos (García Lorca 1980, 488)²¹.

Dramma di Dio, assenza dell'uomo, sacrificio, distacco, separazione. Già in queste parole non c'è niente dell'immagine del Calderón drammaturgo della Provvidenza, del tomismo, dell'ortodossia su cui buona parte della critica accademica ha insistito fino ai giorni nostri. Se accostiamo poi queste parole ai fotogrammi girati da Gonzalo Menéndez Pidal, in cui Lorca vaga sperduto per il palcoscenico, avvolto e come prigioniero in una gabbia di veli neri, vera e propria marionetta senza fili (Fig. 3), intuiamo forse che Lorca, già negli anni Trenta, si avvicinava a un'interpretazione calderoniana eterodossa, e che ancora oggi stenta a farsi largo negli studi accademici; mi riferisco a quell'interpretazione che vede alla base dell'universo



FIG. 3 – Federico García Lorca nella parte dell'Ombra in *La vida es sueño* di Calderón (Archivio fotografico della Fundación Federico García Lorca).

calderoniano, non la forza di un provvidenziale destino, ma tutto il contrario: il silenzio della divinità, che lascia l'uomo nudo e solo sulla terra alla ricerca di un padre assente; un teatro in cui all'anelito amoroso dei figli corrisponde il radicale fallimento dell'istanza paterna. A conferma di questa ipotesi credo che sarebbe opportuno rileggere *La casa de Bernarda Alba*, l'ultima tragedia lorchiana (1936), come una riscrittura a lo profano di alcune suggestioni metafisiche della *Vida es sueño*. I punti di contatto sono molti, e alcuni sono già stati additati dalla critica (Urbina 1982: 259-270). In quella madre inaccessibile che domina implacabile l'universo chiuso della dimora, in quella vecchia María Josefa che vaga sperduta nella notte (proprio come l'Ombra impersonata da Lorca), in quelle figlie dai nomi fortemente simbolici, che come i quattro elementi si contendono lo spazio della casa, si direbbe che Lorca abbia voluto ricondurre la poetica cosmica dell'*auto sacramental* calderoniano alla particolare indagine sulla realtà andalusa contemporanea.

3. *Lope de Vega: filologia e surrealismo*

Vorrei concludere questa mia breve esposizione accennando all'interpretazione lorchiana del teatro di Lope de Vega. Durante la sua direzione della Barraca, Lorca mette in scena tre opere di Lope de Vega: *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez* e *El caballero de Olmedo*. Le tre opere rientravano nel canone lopiano che era in voga dal romanticismo in poi: il Lope de Vega tragico che rielabora temi e leggende nazionali. Sotto questo aspetto, Menéndez Pidal non aveva fatto altro che aggiornare una tradizione squisitamente romantica.

Come è stato più volte accennato, era un punto fondamentale del lavoro registico di Lorca il rifiuto della pratica ottocentesca della riscrittura del testo teatrale. Lorca si limitava a semplici tagli, senza mai alterare il testo poetico in quanto tale²². Ora, sia nel *Caballero de Olmedo* che in *Peribáñez*, Lorca enfatizza

l'elemento tragico, eliminando il finale riparatore nel quale i re amministrano la giustizia e risarciscono i torti subiti²³. Assistiamo, cioè, a una tragedizzazione dei drammi lopevegueschi, a un passaggio quasi dalla tragicommedia alla tragedia. Ma, per comprendere meglio, cerchiamo aiuto in tre immagini sopravvissute della messa in scena di quello che si può definire il più lorchiano dei drammi di Lope de Vega, e sicuramente l'opera che Lorca più amò del grande drammaturgo barocco: mi riferisco a *El caballero de Olmedo*²⁴.

Nelle tre fotografie dell'allestimento del 1935 (FIGG. 4-6) osserviamo qualcosa che già ci era sembrato di cogliere nel filmato di Gonzalo Menéndez Pidal; mi riferisco alla marionettizzazione dei personaggi (chiaramente percepibile, mi sembra, nel gesto di Alonso che muore; FIG. 6), e anche alla loro, per così dire,

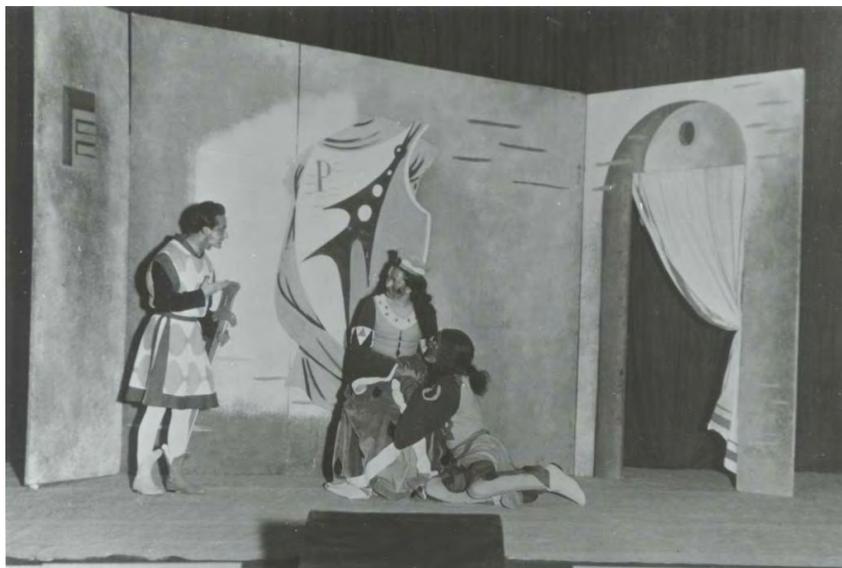


FIG. 4 – Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, interno della casa di Inés. Regia di Federico García Lorca. Scenografia di José Caballero. La Barraca, 1935 (Archivio fotografico Fundación Federico García Lorca).



FIG. 5 – Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, esterno della casa di Inés (Archivio fotografico Fundación Federico García Lorca).



FIG. 6 – Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, paesaggio campestre tra Medina e Olmedo (Archivio fotografico Fundación Federico García Lorca).

infantilizzazione. Colpisce il fatto che i costumi e l'interno della casa portino la prima lettera del nome del personaggio, quasi un ritorno a certe pratiche del teatro tardo medievale (si pensi ai cartigli sui luoghi deputati del teatro quattrocentesco) da una parte, e al grembiule di una scolaresca dall'altra²⁵. Insomma, se da una parte assistiamo a una tragedizzazione degli intrecci, con il taglio del finale imbonitore, dall'altra siamo di fronte a una marionettizzazione dei personaggi, a una loro infantilizzazione. Tendenze solo apparentemente opposte, e che rispondono, invece, proprio a quella poetica che esclude il "mezzo tono", e che, come nel Falla del *Retablo de Maese Pedro*, ricerca una stilistica del contrasto (ciò che Lorca chiamava "esattezza"). Nel caso particolare dell'interpretazione lopiana, Lorca sembra voler conservare l'essenza del concetto di tragicommedia, ma spostandone per così dire i termini. La tragicommedia non è più data da un finale riparatore dopo una lunga vicenda d'angoscia, ma dal contrasto tra un finale tragico e personaggi marionette, dove proprio la marionetta – e qui ritorniamo al significato che aveva per Lorca – rappresenta non tanto il grottesco, quanto l'inadeguatezza del personaggio alla situazione: candore e tragedia, personaggi che vibrano d'amore, come il don Alonso di Olmedo, ma che hanno già iscritta nel corpo la loro inadeguatezza al contesto, la loro condanna all'infelicità. Così, mentre tutta la critica dell'epoca esaltava romanticamente il personaggio di Alonso, come la quintessenza dell'hidalgo barocco, senza poi riuscire a spiegare il perché della sua tragica fine, e mentre la critica cattolica posteriore andrà alla ricerca di presunte colpe morali di questo singolare personaggio, trasformando la tragedia in una specie di sermone drammatizzato, Lorca, con la sua esclusione del mezzo tono, sembra suggerirci un'interpretazione dell'opera molto più stimolante e fedele. *El caballero de Olmedo* sarebbe proprio la tragedia dell'anacronismo di un cavaliere dai valori medievali (lealtà, coraggio e

amore cortese), che si ritrova in un universo ormai estraneo, dove la polvere da sparo ha sostituito la spada e l'interesse ha cancellato la *generositas* cavalleresca. Un cavaliere che è quindi incapace di decifrare gli avvisi di morte che gli giungono attraverso i versi di una canzone popolare.

La scenografia di quest'opera, firmata dal giovane pittore José Caballero, merita alcune osservazioni. Si tratta di un allestimento elementare, che ricrea con pannelli molto semplici tre spazi della tragicommedia. L'interno della casa di Inés (FIG. 4), l'esterno della stessa casa (FIG. 5), e un paesaggio campestre (FIG. 6), tra Medina e Olmedo, dove don Alonso cade nell'imbooscata tesagli dal suo rivale in amore, a cui aveva salvato la vita solo poche ore prima.

Soffermiamoci su quest'ultima ambientazione, la più smaccatamente surrealista, e che è a sua volta costituita da tre pannelli giustapposti. Nel pannello di sinistra appare in alto il pianeta Saturno, la cui presenza è da collegare all'insanabile malinconia che tormenta il protagonista don Alonso. Sotto l'astro malinconico, osserviamo dei curiosi chiodi con anello, la cui ombra sembra duplicare il loro aspetto geometrico e vagamente minaccioso. Credo che dobbiamo considerare questi chiodi come una chiara citazione della pittura di Salvador Dalí, dal momento che appaiono in posizione analoga (sulla sinistra, in fase discendente e accompagnati dalla corrispettiva ombra) in *La miel es más dulce que la sangre* (FIG. 7), un quadro della cosiddetta "fase lorchiiana" (1926-1929) del pittore catalano²⁶. Nella poetica paranoica del pittore catalano, questo tipo di chiodi, che aveva soprannominato "aparatos" (strumenti), avevano un significato preciso: erano una proiezione dell'idea di ordine e di misura contrapposta al caos dei sentimenti (Santos Torroella 1984, 100). Il pannello del centro rappresenta una specie di terra desolata, quasi lunare, su cui si staglia uno strano oggetto, una specie di naso. Anche in questo caso mi sembra trattarsi di una



FIG. 7 – Salvador Dalí, *La miel es más dulce que la sangre*.

vera e propria citazione daliniana, che rimanda al quadro di *El gran masturbador* (e ad altri analoghi), sempre della sua cosiddetta fase lorchiana. Finalmente, il pannello di destra, meno alto e più stretto di quello di sinistra, rappresenta degli alberi stilizzati, in un paesaggio che si direbbe impervio e ostile.

Diciamo la verità: questa scenografia del *Caballero de Olmedo* ci sembra particolarmente felice anche sotto l'aspetto filologico, ma ci sorge un dubbio. Apparentemente, infatti, i pannelli daliniani di José Caballero sono quanto di più lontano si possa immaginare da un allestimento del Siglo de Oro (basti pensare che i *corrales de comedias*, dove si rappresentarono questa e altre commedie, non avevano scenografia dipinta). Si direbbe che Lorca, che tanto criticava le riscritture romantiche del teatro

barocco, non faccia altro che sostituire a un Lope ottocentesco tutto guardinfanti, merletti e gorgiere, un Lope novecentesco, tutto intriso di onirismo surrealista; e che la nostra preferenza per questo allestimento dipenda semplicemente dal fatto che la scenografia di José Caballero sia quella più vicina alla nostra sensibilità, allo stesso modo, in fondo, che per i registi ottocenteschi il Lope de Vega più autentico non poteva essere che quello ricostruito con la loro sensibilità archeologica.

Pur senza negare l'incidenza di ciò che possiamo definire un relativismo culturale, credo che bisogna sottolineare una netta differenza tra la ricostruzione surrealista della Baracca e quella diciamo antiquaria della tradizione ottocentesca (e che poi sarà ripresa per buona parte del Novecento). Il valore filologico di questo allestimento sta nella presa di coscienza di un aspetto essenziale della concezione scenografica del Siglo de Oro. Se la cosiddetta scena prospettica all'italiana del Cinquecento prevedeva una supremazia dello spazio sull'azione, il teatro barocco spagnolo rivendicava la netta priorità dell'azione sullo spazio. Questo spazio non era rappresentato fisicamente, ma era ricostruito attraverso i dialoghi di situazione (la cosiddetta "scenografia di parola"); si trattava di un vero e proprio spazio mentale, quasi metafisico. L'allestimento surrealista della Barraca non vuole imitare materialmente la scenografia seicentesca (questo lo fanno quei registi che rappresentano le commedie seicentesche nei *corrales* ricostruiti archeologicamente), ne vuole invece recuperare la sua essenza (cioè l'idea dello spazio come proiezione dell'azione), e ce ne offre un suo correlato nel linguaggio più moderno possibile, quello dell'avanguardia surrealista. In pratica, solo dichiarando apertamente la propria diversità da quel mondo Lorca ne riesce a recuperare i valori: era questa la lezione che il poeta aveva appreso da Manuel de Falla, che aveva espresso nella conferenza sul *cante jondo* e che adesso applicava alla sua riscoperta del teatro del Siglo de Oro.

Teatro barocco e avanguardia, poesia tradizionale e surrealismo, candore e tragedia; attraverso questi binomi, solo apparentemente ossimorici, ho cercato di ricostruire alcune tessere della poetica teatrale della Barraca, e del viaggio lorchiano alla riscoperta del teatro del Siglo de Oro. Di questo breve, ma intenso esperimento, spero di essere riuscito a dare un resoconto fedele, se non esauriente.

NOTE

¹ Per notizie di prima mano su La Barraca è ancora insostituibile il libro di memorie di L. Sàenz De La Calzada, 1976, ed. 1998, a cui bisogna affiancare la dettagliata biografia di Gibson 1987, 2.

² Pur non appartenendo a quello che propriamente viene chiamato teatro del Siglo de Oro, devono essere menzionate altre due opere che furono allestite dai *barracos*, *l'Auto de los Reyes Magos*, che è il più antico testo teatrale spagnolo pervenutoci (XII secolo), e la *Égloga de Plácido y Victoriana*, composta alla fine del Quattrocento dal poeta Juan de la Encina.

³ Per una visione generale del fenomeno della *refundición* nel XIX secolo: Ganelin 1994; Gies 1994, García Santo-Tomás 2000.

⁴ Trad. it. di F. Nicoletti Rossini, *La presidentessa*, introduzione di D. Puccini, Torino, Einaudi, "I Millenni", 1989. In spagnolo, si consiglia l'edizione a cura di Joan Oleza Simó, Madrid, Cátedra, 1995, le cui note contengono numerose osservazioni sugli allestimenti ottocenteschi del teatro del Siglo de Oro.

⁵ La ricezione ottocentesca del teatro barocco non fu molto diversa in altri paesi d'Europa. Mi sembra, tuttavia, che la peculiarità del caso spagnolo risieda nel fatto che il Franchismo riprese, anzi, accentuò questa interpretazione enfatica del mondo seicentesco, innalzando il teatro del Siglo de Oro a simbolo dei valori perenni di una Spagna ortodossa, e quindi fossilizzando quest'immagine fino praticamente ai nostri giorni.

⁶ Menéndez Pidal 1959 (1910, prima versione in francese).

⁷ La versione menendezpidaliana del teatro del Siglo de Oro si iscrive, a sua volta, in un processo più ampio di ridefinizione del canone letterario spagnolo, avviata intorno al 1863 da Francisco Giner de los Ríos, il fondatore di quella importante riforma pedagogica liberale che va sotto il nome di In-

stitución Libre de Enseñanza. Ricordo che Federico García Lorca frequentò le scuole dell'Institución Libre de Enseñanza, e Fernando de los Ríos, il ministro della Pubblica Istruzione sotto la cui egida prenderà corpo il progetto della Barraca, fu il nipote ed erede spirituale del grande pedagogo.

⁸ La collana "Teatro Antiguo Español" pubblicò nove importanti volumi fino all'interruzione dovuta alla Guerra Civile. Si può dire che il rigore di molte di queste edizioni è rimasto a tutt'oggi insuperato.

⁹ Su questo incontro, si veda Gibson 1987, 1: 299-300; e soprattutto Maurer 1997: 43-61.

¹⁰ 'I poeti che compongono canti popolari intorbidiscono le chiare linfe del vero cuore; e come si nota nelle *coplas* il ritmo sicuro e brutto di chi ha studiato la grammatica! Si deve prendere dal popolo nient'altro che le sue ultime essenze e pochi trilli cromatici, senza voler imitare fedelmente le sue ondulazioni ineffabili, perché non facciamo altro che intorbidirle. Semplicemente per educazione. Le autentiche poesie del cante jondo non sono di nessuno, fluttuano nel vento come i fiori d'oro del cardo, e ogni generazione le riveste di un colore diverso, per poi abbandonarle a quelle che verranno' (la traduzione è mia). Di questa e altre conferenze lorchiane esiste adesso un'edizione italiana: García Lorca 1999.

¹¹ Sui rapporti tra il musicista e il poeta, e la loro passione per le mariochette, oltre alla sempre indispensabile biografia di Gibson 1987, e ai ricordi in García Lorca 1980, 148-57, si vedano: Menarini 1980, Plaza Chillón 1998 e Porras Soriano 1995.

¹² Sulla poetica musicale del *Retablo* si veda Pahissa 1956: 126, e adesso Romero 1999: 159-66. Vorrei qui ringraziare il musicista Oreste Floquet per i chiarimenti che mi ha fornito su alcuni aspetti tecnici della poetica musicale di Manuel de Falla.

¹³ Sulla fortuna del *romance* di Don Gaiferos, si veda Di Stefano, Montoya Martínez, Paredes Núñez 1985, 1: 301-11.

¹⁴ L'intervista è riprodotta in Maurer 1997a: 63-67.

¹⁵ 'Siamo alla ricerca dell'esattezza. Il nostro momento non è romantico, grazie a Dio. Le altre interpretazioni di Don Chisciotte sono assolutamente romantiche. Dietro il personaggio ci sono in potenza le edere e le brume di Gustavo Doré. Falla ha creato un Chisciotte cervantino, dal fondo semplice, di muro imbiancato di calce e cielo magnifico, senza una nuvola, dove può correre, senza necessità del drammatismo delle incisioni in legno, l'anima deliziosa e innamorata della nostra più alta creazione'.

¹⁶ Su questa festa teatrale: Soria Olmedo 1986: 149-78; Hernández 1992: 227-39. Una dettagliata analisi degli aspetti scenografici dello spettacolo della festa del 1923 in Plaza Chillón 1998: 83-142; ma si veda anche Menarini 1980.

¹⁷ Ringrazio vivamente la Fondazione Federico García Lorca, e in particolare il suo direttore don Manuel Fernández-Montesinos per avermi concesso il permesso di proiettare, in occasione del convegno, questo raro filmato.

¹⁸ “Vaig donar una vegada, sencera, *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, i vaig presentar-la com una gran pantomima de circ. Admirable, eh? Admirable!”, *García Lorca i el teatre classic espanyol* [intervista a Joan Tomás del 1935], in García Lorca 1986, III: 655 (la traduzione è mia).

¹⁹ Per questo aspetto rimando alle lucide pagine di Angelini 1988: 124-38.

²⁰ Per le polemiche politiche che accompagnarono le diverse *tournées* della Barraca, si veda una dettagliata cronaca in Gibson 1987: 189-200; 211-224.

²¹ ‘Nel teatro religioso di Calderón, che è un magistrale teatro, l’uomo è in secondo piano. Tutto tende verso di lui, ma lui non è il dramma; il dramma lo impersonano i simboli, lo impersonano gli elementi della natura; come nella messa o nelle corride, antico spettacolo dove si sacrifica un simbolo, il dramma lo impersona Dio. Tutti gli autos di Calderón sono il dramma di Dio che ama l’uomo, lo cerca e lo perdona e lo torna a chiamare pieno di ferite [...] Il dramma di Dio con sé stesso e con tutto ciò che ha creato. E la cosa più sorprendente è che non ci sono affatto, in tutto questo teatro, unico al mondo, sentimenti e passioni o gesti umani’.

²² Sulla fedeltà di Lorca ai testi barocchi, si vedano le sue dichiarazioni in García Lorca 1986, III: 591 e 654.

²³ Ricorda questo taglio del finale L. Sáenz de la Calzada: “Sebbene Lope dà occasione al pubblico, agli spettatori, di presenziare come il Re ordina l’esecuzione dei colpevoli, Federico faceva terminare l’opera quando Tello, il fedele servitore, porta via con sé moribondo il nobile Don Alonso” (Sáenz de la Calzada 1998: 136). Lorca stesso aveva ribadito l’importanza di questo finale tronco nell’intervista a Joan Tomás del 1935: García Lorca 1989, III: 654.

²⁴ La vicenda del Cavaliere di Olmedo è basata su un lontano fatto di cronaca, avvenuto nel 1521: un giovane *hidalgo* di Olmedo era stato ucciso a tradimento sulla strada che andava da Medina a Olmedo, nel cuore della Castiglia. Quando cent’anni dopo (1620-1625) Lope compone il dramma, il ricordo di quell’oscuro episodio sopravviveva soltanto grazie ai pochi versi di una canzone popolare che ancora si cantava in terra di Castiglia: “Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo” (‘E di notte l’uccisero, / il cavaliere, / la gemma di Medina, / il fiore di Olmedo’). A partire da questo frammento, Lope ricrea liberamente la tragedia dello sfortunato cavaliere, ambientando il dramma nel tardo Medioevo. Nell’opera, Alonso è un giovane cavaliere di Olmedo; durante una delle sue visite alla vicina città di Medina s’innamora di Inés, una ragazza di nobile famiglia che scorge in chiesa. Assillato da presagi di morte e afflitto da un’in-guaribile malinconia che lo isolano in una solitudine insuperabile, Alonso

compra i servizi della mezzana Fabia per potersi avvicinare all'oggetto del suo amore. Inés ricambia le attenzioni di Alonso, preferendolo a Rodrigo, un ricco pretendente di Medina, con cui Alonso entra presto in conflitto. Il dramma segue le alterne vicende di un intreccio amoroso fino a quando, nel terzo atto, Rodrigo e Alonso partecipano a una corrida che si svolge a Medina, al cospetto del re e delle dame della città. Durante il combattimento con i tori, Alonso non solo trionfa, ma salva coraggiosamente la vita al suo rivale, caduto rovinosamente durante una delle fasi del torneo. Arriva la sera e l'ora della partenza. Sebbene sia tardi e i presagi di morte si facciano più minacciosi, Alonso decide lo stesso di fare ritorno a Olmedo per non lasciare in pensiero gli anziani genitori che lo aspettano svegli. Sulla strada ascolta dei contadini cantare dei versi sulla morte di un cavaliere di Olmedo (cioè quella stessa canzone che nacque, storicamente, solo dopo la morte dell'*hidalgo* di Olmedo). Un contadino gli intima di non andare avanti, di ritornare a Medina. Alonso non vuole cedere alla paura e prosegue il cammino. Superato un ruscello, si ritrova circondato da un gruppo di uomini armati. Si tratta dello stesso don Rodrigo, a cui poche ore prima aveva salvato la vita, e che ora lo fa uccidere a sangue freddo con un volgare colpo di archibugio, esploso da uno dei suoi sgherri.

²⁵ La curiosa lettera "P", che appare sul muro della dimora di Inés (FIG. 4), penso che sia da mettere in relazione con il nome del padrone di casa (don Pedro), padre della giovane. Nell'immagine della sequenza finale (FIG. 6), invece, la "R" sul costume del personaggio di destra lo identifica come Rodrigo, rivale in amore di don Alonso.

²⁶ Su questo momento della pittura daliniana, si veda Santos Torroella 1984, dove tuttavia non si fa riferimento all'allestimento della Barraca.

BIBLIOGRAFIA

- Alas, Leopoldo, "Clarín" (1989), *La presidentessa*, trad. Flavia Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi.
- Angelini, Franca (1988), *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Di Stefano, Giuseppe (1985), "Gaiferos o los avatares de un héroe", *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, eds. Jesús Montoya Martínez, Juan Paredes Núñez Granada, Universidad de Granada, vol. 1, 301-11.

- Ganelin, Charles (1994), *The Comedia and the Nineteenth-Century Refundición*, Lewisburg Pa, Bucknell University Press.
- García Lorca, Federico (1980), *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1986), *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 3 vols.
- (1999), *Teoria e gioco del duende (Interviste, conferenze e altri testi sul teatro)*, ed. Rosa García Camarillo, Milano, Ubulibri.
- García Santo-Tomás, Enrique (2000), *La creación del "Fénix" (recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega)*, Madrid, Gredos.
- Gibson, Ian (1987), *Federico García Lorca*, Barcellona, Grijalbo, 3 voll.
- Gies, David Thatcher (1994), *The Theater in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hernández, Mario (1992), "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)", *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, ed. Dru Dougherty, Madrid, C.S.I.C.-Fundación García Lorca-Tabacalera: 227-39.
- Maurer, Christopher (1997), "García Lorca y el arte tradicional: del Romancero oral a los Ballets Russes", *La mirada joven. Estudios de literatura juvenil de Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Universidad de Granada: 43-61.
- (1997a), "Una entrevista olvidada (1926): García Lorca ante el "Quijote" y ante el 'Retablo' de Falla", *La mirada joven. Estudios de literatura juvenil de Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Universidad de Granada: 63-67.
- Menarini, Piero (1980), "Il teatro per burattini di Federico García Lorca", *Quaderni di teatro*, II, 8: 41-53.
- Menéndez Pidal, Ramón (1910), *La Epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- Pahissa, Jaime (1956), *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana.

- Plaza Chillón, José Luis (1998), *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada.
- Porras Soriano, Francisco (1995), *(El Titiritero del Retiro), Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, Francisco Porras Soriano editor.
- Romero, Justo (1999), *Falla*, Península, Barcellona.
- Sáenz De La Calzada, Luis (1976), *La Barraca. Teatro universitario*, nueva edición seguida de *Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, ed. J. de Persia, Madrid, Residencia de Estudiantes-Fundación Sierra Pambley, 1998.
- Santos Torroella, Rafael (1984), *La Miel es más dulce que la sangre (Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí)*, Barcellona, Seix Barral.
- Soria Olmedo, Andrés (1986), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario.
- Urbina, Eduardo (1982), "De Calderón a Lorca: el tema del honor en La casa de Bernarda Alba", *Approaches to the theater of Calderón*, ed. Michael D. McGaha, Washington D. C., University Press of America: 259-70.

GIULIANO BAIONI

*Erotismo e malinconia. Considerazioni sul Werther**

Giuliano Baioni (1926-2004) ha insegnato a Trieste, Palermo, Padova, Essen, Bologna ed è stato professore ordinario di Lingua e Letteratura tedesca all'Università Ca' Foscari di Venezia, dove nel 2002 è stato nominato professore emerito. Specialista delle opere di G. Benn; F. Nietzsche; J. W. Goethe e F. Kafka, per la sua attività scientifica ha ottenuto nel 1998 il Premio Gorizia e il Premio Grinzane Cavour. Tra i suoi scritti: *Kafka: romanzo e parabola* (1962); *Classicismo e Rivoluzione: Goethe e la Rivoluzione francese* (1969); *Kafka: letteratura ed ebraismo* (1984); *Il Giovane Goethe* (1996). Il suo ultimo lavoro è stato la cura delle *Opere* di Fontane per i "Meridiani" Mondadori (2003).

Tra le numerose opere da lui curate: J. W. Goethe, *Inni* (1967); G. Benn, *Poesie statiche*, (1998); *Il Romanzo tedesco del Novecento. Dai Buddenbrook alle nuove forme sperimentali* (1973); F. Kafka, *Opere: Il processo, racconti*, (1974); F. Kafka, *Schizzi, parabole, aforismi* (1983); R. M. Rilke, *Poesie* (1994); *Il sublime e il nulla: il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento* (2006).

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, a cura di P. Amalfitano, F. Fiorentino, G. Merlino, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990, pp. 125-138 («Collezione Biblioteca», LXXXIV).

Per capire in che misura il primo romanzo di Goethe rappresenti la fine della cultura sentimentale bisogna chiedersi chi è Werther, ricostruirne la storia prima che inizi il romanzo. Alla morte prematura del padre la madre – una donna ambiziosa, avida di denaro e molto probabilmente infedele al marito – abbandona la provincia, “um sich – come si legge – in ihre unerträgliche Stadt einzusperrern” (Goethe 1774: 72)¹; questa città, naturalmente, è la *Residenz*, la capitale dello stato, la sede della corte. Con ciò Goethe ha già stabilito i termini della storia del suo personaggio: da una parte abbiamo la dimensione del padre morto, del padre assente, che rappresenta il principio della conservazione dell’antico, il mondo provinciale dei valori patriarcali e delle tradizioni che sta scomparendo o addirittura è già scomparso; dall’altra abbiamo la dimensione della madre che rappresenta la sfera del piacere e dell’erotismo rococò, il principio del nuovo e del mutamento, in una parola la modernità, la dispersione della nuova cultura metropolitana della moda, del lusso, del consumo.

È in questo mondo della femminilità pervertita – nel romanzo sentimentale tedesco la donna è sempre la custode del focolare domestico – che Werther deve crescere. Quando lo incontriamo all’inizio del romanzo è già un prodotto della nuova cultura metropolitana: non ha ancora una professione, anche perché può vivere di rendita e può permettersi di coltivare se stesso leggendo, disegnando, traducendo i classici, scrivendo, da buon dilettante, brevi saggi, meditazioni, aforismi. Questo Werther – che non si è ancora alienato, come il fidanzato di Lotte, in una professione borghese – è insomma, forse, il primo esteta e il primo *dandy* della letteratura europea (è sempre molto elegante e il suo frac blu con il panciotto giallo canarino fece costume in Germania e in Europa) e soprattutto è un seduttore, perseguitato dal rimorso e dal senso di colpa. Quando arriva a Wahlheim, la cittadina dove conosce Lotte, è scappato

dalla capitale per una storia di donne – pare che abbia sedotto proprio il tipo ingenuo del romanzo sentimentale – e ora cerca nella solitudine della provincia la medicina contro il morbo metropolitano: Werther è malato di *ennui*, ha già vissuto tutto, provato tutto, consumato tutto e soffre quindi di noia, di sazietà, e soprattutto di una malinconia depressiva che gli fa scrivere nella sua prima lettera: “Ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen sein” (Goethe 1774: 7)².

Werther insomma, con il suo “voglio godere il presente”, non è per nulla, come è stato spesso scritto, l’uomo nuovo dello *Sturm und Drang* che afferma il presente dell’attimo vitalistico. È piuttosto il depresso e il malinconico in vacanza che trasferisce nell’idillio campagnolo della provincia l’imperativo dell’edonismo metropolitano. Lo provano – credo – proprio le prime, celebri lettere del romanzo dedicate da Goethe all’incontro di Werther con la natura. Ora, si sa che la natura era il luogo delle amicizie sublimi della cultura sentimentale. Creata da Dio per la felicità dell’uomo, la natura poteva essere ammirata e contemplata solo in funzione dell’amicizia e si aveva allora la festa e il tripudio della Gioia – la *Freude* di Schiller e Beethoven – possibile soltanto nell’entusiasmo di un coro amicale che abbracciava l’intera umanità. Oppure si aveva la malinconia dell’anima solitaria la quale era un’anima nobile solo nella misura in cui esprimeva, nella malinconia, il dolore per la lontananza degli amici e il desiderio di ricongiungersi con gli amici e di celebrare con loro la liturgia della gratitudine verso il Padre Onnipotente che aveva fatto della umanità lo scopo dell’intera creazione.

Ora il Werther goethiano rappresenta la rottura più clamorosa della convenzione sublime delle amicizie sentimentali. “Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! Dich zu verlassen, den ich so liebe, van dem ich unzertrennlich war, und froh zu sein!” (Goethe 1774: 7)³. Lo

stupore per questa felicità è probabilmente la chiave segreta del romanzo: questo Werther che si dichiara felice – ed è sorpreso di essere felice – pur essendo lontano dall'amico era la prima, scandalosa provocazione di Goethe nei confronti del lettore sentimentale. E la provocazione e lo scandalo consistevano in questo: per la prima volta nella letteratura tedesca il rapporto dell'uomo con la natura non era più mediato dal principio universale e sovrapersonale dell'amicizia delle anime virtuose e la natura non era più il territorio presidiato dalla figura del Padre Onnipotente, un'immagine o un quadro della sua intelligenza, della sua razionalità, della sua legge, che l'uomo – con gli amici o pensando gli amici – poteva solo ammirare e venerare, da lontano, con i suoi occhi. La natura si trasforma per Werther in un'istanza materna che ha con l'uomo un rapporto diretto, immediato e personale nella misura in cui sembra essere fatta soltanto per l'olfatto e per il palato: "Jeder Baum, jede Hecke ist ein Strauß von Blüten, und man möchte zum Maienkäfer werden, um in dem Meer van Wohlgerüchen herumschweben und alle seine Nahrung darin finden zu können" (Goethe 1774: 8)⁴. Sarà bene a questo punto chiarire una questione terminologica fondamentale. Quando la cultura sentimentale tedesca del secondo Settecento parla di *Gefühl*, cioè di sentimento, intende una commozione interiore dell'anima, prodotta da un pensiero nobile e sempre virtuoso che il poeta ha scelto e determinato 'prima' della scrittura. Ma per il giovane Goethe, che si ribella a questa cultura del sentimento e dell'interiorità, *Gefühl* era tutta la concretezza immediata della percezione sensoriale: *Gefühl* in tedesco non vuol dire soltanto sentimento, *Empfindung*, bensì anche il senso del tatto. Il *fühlen* goethiano insomma intende sempre la totalità psicofisica dell'uomo, si riferisce non solo alle passioni buone, ma anche a quelle cattive, sicché gioia e dolore, piacere e sofferenza, interiorità e istintualità rappresentano sempre una unità che ha molto di infantile proprio perché è

spontanea, non mediata, puerilmente amorale.

Se allora si ricorda che la poetica del bello e del sublime riconduceva il bello al principio femminile o materno del piacere e della gratificazione e il sublime a quello virile o paterno dell'ascesi, del sacrificio e della legge morale, si può dire che per Werther la natura è bella o materna nel senso che è una natura-cibo, una natura-nutrito: non è qualcosa da guardare, ammirare, contemplare con rispetto e venerazione da una distanza filosofica o religiosa; è invece qualcosa da toccare, mangiare, godere nella vicinanza di un rapporto erotico che esclude del tutto l'organo della vista – l'organo dell'intelletto e della razionalità – per affidarsi proprio a quei sensi che la cultura dell'illuminismo dichiarava sensi meno nobili, più elementari e più infantili, l'odorato, il gusto, il tatto. "Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen. Ich bin allein und freue mich meines Lebens in dieser Gegend" (Goethe 1774: 9)⁵. Questa dichiarazione, allora davvero inaudita – Werther dice di essere solo e ciononostante di essere felice – fa intendere che Werther è 'moderno' non tanto perché, come troppo spesso si è detto, ha un cuore geniale o perché è l'uomo dell'irrazionalismo preromantico, ma perché è l'*homo eroticus*, prodotto dalla nuova cultura metropolitana, che profana la natura sublime venerata dalla liturgia borghese dell'idealismo sentimentale con il sensismo dell'erotismo rococò: ne è la riprova ancora la celeberrima lettera del 10 maggio nella quale la natura si manifesta prima – così si legge – come "Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf" (Goethe 1774: 9)⁶, per trasformarsi poi subito dopo, in maniera veramente scandalosa per la sensibilità del tempo, nell'immagine della donna amata.

Se vi è dunque una categoria che può definire il rapporto di Werther con la natura, questa è la categoria così poco sublime del *Genuß*, ovvero del godimento, del piacere, della immediata fruizione, in una parola del consumo. La malinconia di Werther

non ha nulla a che vedere con la nobile malinconia dell'anima virtuosa che lamenta l'assenza degli amici: è solo l'altra faccia del piacere rococò; e Werther infatti è un grande consumatore di sensazioni, si isola completamente nel *Genuß*, è geniale e produttivo solo nel *Genuß*: e quando parla della *Unbeständigkeit*, dell'incostanza e della mutevolezza del suo cuore, non vuole certo significare la cosiddetta sensibilità preromantica inventata poi dalla storiografia borghese; indica piuttosto al lettore del tempo la struttura psichica del nuovo uomo prodotto dalla città moderna – e non per nulla la più bella poesia del Goethe rococò, composta a Lipsia, la piccola Parigi della Sassonia, la città più moderna della Germania del tempo, porta il titolo di *Unbeständigkeit*. Werther in una parola è un libertino con tutti i mali che la saggistica medica e morale dell'epoca attribuiva al libertino: la noia, la malinconia, la depressione, il rilassamento della volontà, la smodatezza degli appetiti e dei desideri e soprattutto la tendenza al suicidio. La sua filosofia – che Goethe comunica al lettore nella lettera del 22 maggio – è appunto una giustificazione del suicidio. Gli uomini – così dice Werther – sono come bambini: non sanno da dove vengano e quale sia la loro meta e nemmeno ciò che vogliono e perché lo vogliono. La loro vita è priva di senso e tutta la loro operosità (*Wirksamkeit*) non ha altro scopo che soddisfare i loro appetiti e i loro desideri. Questo pessimismo filosofico è naturalmente la filosofia del consumismo e dell'edonismo metropolitano; ed è con questa filosofia che Werther profana l'idillio sentimentale della provincia tedesca portandovi l'orrore della sua insaziabile voracità erotica e infine la scandalosa tragedia del suo suicidio.

La vera vittima di questa sensibilità è la povera Lotte. Poco più che sedicenne, lettrice di Richardson, Goldsmith e dei loro imitatori tedeschi, Lotte è davvero la protagonista ideale del romanzo sentimentale – e Goethe ne costruisce il personaggio con tratti volutamente convenzionali e prevedibili, visto che il suo

romanzo non deve raccontare soltanto il cammino di Werther verso la rovina e l'autodistruzione, ma anche la contaminazione o la deflorazione simbolica della ingenua virtuosa da parte del libertino infelice. Fidanzata a un onest'uomo al quale è stata promessa in sposa dalla madre morente affinché diventasse lei la madre dei suoi tre fratellini e delle sue tre sorelline, Lotte appare a Werther – in una celebre scena – come una madre intenta a dispensare fette di pane nero ai bambini che si accalcano chiassosi intorno a lei. La scena, costruita d'istinto, rappresenta naturalmente la cifra simbolica dell'intera cultura sentimentale: se i canoni del romanzo sentimentale esigevano che la donna fosse la custode del focolare domestico e dunque sempre sorella o futura madre, mai innamorata o amante, Lotte è sorella e madre insieme ovvero una figura di donna garantita due volte dal tabù dell'incesto, prima come madre e poi come sorella.

Tutto il romanzo allora è la storia della contaminazione di questa ideale immagine femminile da parte di un uomo che – si badi bene – è stato corrotto dalla madre; e infatti Werther – nell'episodio della fontana – contamina la sorellina di Lotte baciandola con troppa veemenza e viene per questo ripreso da Lotte che poi lava la guancia della bambina con l'acqua purificatrice della fonte. Questa scena – che Goethe paragona esplicitamente alla cerimonia di un battesimo – rappresenta forse l'atto simbolico con il quale Goethe, scrivendo il *Werther*, intendeva uscire da una crisi che per sua stessa ammissione lo condusse vicino al suicidio.

“*Werther* romanzo antiwertheriano” – ha scritto Mittner (1950) in uno dei suoi saggi più belli; e in realtà il *Werther* è un romanzo scritto contro Werther. Prodotto – come ho già detto – della nuova cultura dell'edonismo metropolitano, Werther rappresenta per Goethe il volto mostruoso del nichilismo moderno. Werther guarda il mondo come un oggetto di consumo erotico e non ha altra identità che il principio del piacere: il suo

io è già l'eros assoluto del catalogo di Don Giovanni che è condannato ad amare tutte le donne perché non ne ama nessuna e non ne ama nessuna perché, da quel consumatore che è, ama solo se stesso. Werther in altre parole è la prima figura del Narciso o del consumatore moderno (come sostiene Christopher Lasch in *The Culture of Narcissism*):

Wenn ich nicht schon hundertmal auf dem Punkte gestanden bin, ihr um den Hals zu fallen! Weiß der große Gott, wie einem das tut, so viele Liebenswürdige vor einem herumkreuzen zu sehen und nicht zugreifen zu dürfen; und das Zugreifen ist doch der natürlichste Trieb der Menschheit. Greifen die Kinder nicht nach allem, was ihnen in den Sinn fällt? – Und ich? (Goethe 1774: 52-53)⁷.

Non c'è dubbio che l'infantilismo di Werther, la sua voglia di allungare le mani come un bambino per prendere, mangiare, consumare rappresenti per Goethe il sintomo di una tremenda crisi della nuova cultura borghese. Nel romanzo sentimentale la borghesia europea, in polemica con la corruzione dell'aristocrazia, si era costruita la sua prima, ingenua ideologia e aveva travestito nel motivo della virtù ricompensata lo schema calvinista della felicità come premio della virtù, del bene che trova già in terra la sua ricompensa. Nel Werther questa ideologia è ormai un relitto del passato; come voleva Rousseau, la ricchezza, il progresso, la modernità non producono che vizio e corruzione – e infatti nel Werther il seduttore non è più il libertino aristocratico, ma il borghese ormai irreparabilmente corrotto dalla nuova cultura del piacere nata nelle capitali dell'aristocrazia. Il problema della modernità si sposta quindi dalla ormai superata contrapposizione di virtù borghesi e vizi aristocratici alla dialettica esclusivamente borghese di produzione e consumo, una dialettica o meglio una polarità che il giovane Goethe ha rappresentato nelle figure di Prometeo e Ganimede, di cui il

primo è l'*homo faber*, il produttore, e il secondo è l'*homo eroticus*, il consumatore. Con questa nuova polarità Goethe trasferisce il problema della modernità all'interno della cultura borghese, sicché la borghesia diventa l'unico soggetto della crisi.

In che cosa consista questa crisi che manda a picco tutta la cultura del romanzo sentimentale è presto detto: espressione, come ho più volte notato, del nuovo edonismo metropolitano, Werther, in quanto è solo un puro consumatore di sensazioni, è anche solo un puro distruttore di realtà, di rapporti, di legami, di relazioni – e la sua storia è appunto la storia della progressiva distruzione di un io e al tempo stesso della cultura dell'eudemonismo settecentesco, la quale – e questo è forse uno dei significati del suicidio di Werther – si sta uccidendo con le proprie mani. Il principio che produce questa catastrofe è naturalmente il principio del piacere. La natura, la grande erotica madre della prima parte del romanzo, si rivela allora – proprio al centro della storia – in tutta la sua ambivalenza: essa è l'istanza che dispensa, con il cibo, la felicità e la vita, ma è anche l'istanza che, con la vita, porta con sé anche la consunzione e la morte. Vivere eroticamente, come vuole vivere Werther, è uno spendersi e un consumarsi: mangiare la natura vuol dire anche essere mangiati dalla natura. "Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte... kein Augenblick, da du nicht ein Zerstörer bist" (Goethe 52-53)⁸, scrive Werther proprio all'inizio della sua parabola verso la morte. La natura che nella terza lettera del romanzo era stata la bellissima amante che Werther aveva posseduto si trasforma allora – come si legge – in "ein ewig verschlingendes, ewig wiederkauendes Ungeheuer" (Goethe 774: 53)⁹; e l'empito erotico e vitalistico dell'attimo supremo, il presente dell'istante in cui l'uomo nuovo può dire contro Cartesio "So bin ich ewig, denn ich bin" (io sono, sento me stesso e dunque sono eterno) si decompone nella figura lineare delle sensazioni che si rincorrono e si divorano l'un l'altra. "Kannst du sagen: das ist! da al-

les vorübergeht? da alles mit der Wetterschnelle vorüberrollt?“ (Goethe 1774: 52)¹⁰, si chiede Werther il 18 agosto. In questa angoscia c'è tutto l'impossibile sogno di arrestare l'attimo supremo del piacere che sarà poi oggetto della scommessa di Faust con Mefistofele e c'è al tempo stesso la disperazione di Goethe per un divenire che non è il divenire ciclico della natura della sua classicità, ma il puro, cieco disperdersi e consumarsi del nuovo edonismo metropolitano che troverà poi nel pessimismo di Schopenhauer la sua più congeniale filosofia.

NOTE

¹ 'Per andarsi a rinchiudere nella sua insopportabile città'. Tutte le traduzioni sono dell'autore.

² 'Voglio godere il presente e il passato per me deve restare il passato'.

³ 'Come sono contento di essermene venuto via. Carissimo, come è strano il cuore dell'uomo. Lasciare te che amo tanto e da cui ero inseparabile, ed essere così felice!'.

⁴ 'Ogni albero, ogni siepe è un mazzo di fiori e si vorrebbe essere un insetto per perdersi in questo mare di profumi e per trovarvi il proprio nutrimento'.

⁵ 'Una straordinaria felicità è scesa su di me. Io sono solo e sono felice di essere vivo in questa natura'.

⁶ 'Presenza dell'Onnipotente che ci ha creato a sua immagine e somiglianza'.

⁷ 'Sono stato almeno un centinaio di volte sul punto di gettarle le braccia al collo. Dio sa quel che prova uno che si vede passare davanti tanta grazia di Dio senza poterla afferrare. Eppure, allungare le mani [*zugreifen*] è l'impulso più naturale dell'uomo. E i bambini non si prendono forse tutto quello che colpisce i loro sensi? Ed io?'.

⁸ 'Non c'è un momento in cui non ti consumi... non un istante nel quale tu stesso non sia un distruttore'.

⁹ 'In un mostro che eternamente divora e eternamente rumina'.

¹⁰ 'Puoi dire forse: questo è, quando tutto scorre e tutto precipita con la velocità di un lampo'.

BIBLIOGRAFIA

- Goethe, Johann Wolfgang von (1774), *Die Leiden des jungen Werthers*, in *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, ed. Erich Trunz, München, Beck, 1982, vol. VI.
- Lasch, Christopher (1979), *The Culture of Narcissism: American life in an age of diminishing expectations*, New York, Norton.
- Mittner, Ladislao (1950), "Il Werther, romanzo antiwertheriano", in *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960: 44-90.

SCENARI

a cura di

Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI

*La nuova edizione della Bufera e altro
e la pratica del commento al testo poetico novecentesco*

1. *Commentare il Novecento*

Era il 1939, *longus et unus annus* quant'altri mai, quando Walter Benjamin ragionava sul senso del commentare autori contemporanei. La sua riflessione introduceva un pugno di osservazioni su varie poesie di Bertolt Brecht, dunque su un poeta – potremmo dire un sodale – ancora vivente e già famoso¹, eppure trattato alla stregua di un classico, se i suoi testi potevano diventare oggetto della lettura approfondita e capillare di un critico. Benjamin si chiede cosa legittimi la sua stessa iniziativa, e più in generale cosa possa giustificare l'applicazione su campioni di poesia del proprio tempo di uno strumento interpretativo storicamente destinato alle *auctoritates* del passato. La risposta, drammatica, è quella che segue:

Se qualcosa può incoraggiare a compiere questo tentativo, si tratta della consapevolezza, alla quale anche altrimenti va attinto al giorno d'oggi il coraggio della disperazione: la consapevolezza, cioè, del fatto che già il giorno a venire

potrebbe recare distruzioni di una portata così gigantesca che noi ci vediamo separati dai testi e dai prodotti di ieri come da secoli (Benjamin 1939: 270).

È la consapevolezza del disastro sempre incombente a rendere non possibile, ma addirittura auspicabile il commento al contemporaneo. Benjamin scriveva in anni che avrebbero realmente prodotto, tra le altre tremende cose, danni irreparabili al patrimonio culturale e librario d'Europa: rappresaglie, incendi e bombardamenti non avrebbero risparmiato biblioteche, università e spazi di conservazione di documenti; ed è persino tragico pensare a quanto profetiche si sarebbero rivelate queste righe nel giro di pochi anni, quando la minaccia dell'apocalisse nucleare avrebbe cambiato il modo d'intendere i rapporti internazionali come l'esistenza stessa dell'umanità.

Bisogna dire che per Benjamin il commento non coincide con pratiche di *close reading* e di decrittazione di ogni verso, bensì con la capacità di far emergere, attraverso la lettura ravvicinata dei testi, aspetti a prima vista assenti che compaiono altrove in forme non più esplicite, ma semplicemente diverse². Resta però, in definitiva, un esercizio critico che svolge più ruoli, dalla preservazione dell'intelligibilità dei testi alla restituzione di un'immagine dell'ambiente (storico, culturale, ideologico e non solo) entro cui quegli stessi testi trovano fondamento e posto. Dovremmo del resto ricordare, ragionando in prospettiva, che la pratica del commento alla poesia "contemporanea" è la stessa che ha reso possibile e per molti versi agevolato la fruizione della *Commedia*, che già pochi anni dopo il 1321 comincia a essere oggetto di un'esegesi poi divenuta secolare, sì che un lettore d'altre latitudini ma acutissimo come Osip Mandel'stam ha potuto notare che la "nave portento" del poema "esce dal cantiere con lo scafo già incrostato di conchiglie" esplicative (1982: 157)³.

Al giorno d'oggi quella separazione "dai testi e dai prodotti di ieri" continua ad aumentare, ma nel segno di rivolgimenti

solo in apparenza meno violenti di quelli finora menzionati. I cambiamenti del nostro tempo, di tipo soprattutto tecnologico, producono comunque modifiche radicali nel nostro modo di vivere e immagazzinare le esperienze. Essi si susseguono a velocità spasmodica, e testi recenti possono già sembrare incomprensibili alle nuove generazioni, a cominciare dagli oggetti che esibiscono: gli *sms* di una raccolta omonima del poeta napoletano Bruno Di Pietro (2002) sembrano già appartenere a un'altra epoca, e le scoperte dell'astrofisica che si candidano a cambiare il nostro modo di intendere lo spazio e il tempo potrebbero rendere necessario prima del previsto un commentario alle poesie, permeate di conoscenze e immagini tratte proprio da quel settore scientifico, di Bruno Galluccio (2015: 5-24). Si avverte anzitempo, insomma, quella "difficoltà o sommarietà della nostra visione [...] di fronte a oggetti, costumi, tecniche e strumenti della vita materiale, che ormai si sono dileguati o son divenuti remoti dalla nostra esperienza" che Giancarlo Mazzacurati (1992: IX-X) aveva esposto nella premessa al suo commento al *Mastro-don Gesualdo* quale spiegazione dell'"opacizzarsi [del]la comprensione e dunque [del]l'attenzione al testo, come se alcuni suoi lembi si stessero atrofizzando" (IX-X). Ma la casistica è vasta e coinvolge il dato storico-politico o le scelte paratestuali; in questa direzione, è persino auspicabile che il futuro lettore di *Esilii* di Antonella Anedda (2018: 35) riscontri qualche difficoltà nel cogliere l'inquietante analogia tra le parole di Tacito in epigrafe e la situazione descritta nella poesia, ispirata al naufragio di un barcone di migranti (cfr. Gallo 2019: 813).

Se può valere per scritture del XXI secolo, il discorso sarà tanto più fondato per quelli del Novecento, che è pur sempre finito da (almeno) un ventennio. Un primo esempio dagli anni Cinquanta sarà particolarmente utile per capire in cosa possa consistere questo scarto d'immaginario che diventa nel tempo più profondo. Ci troviamo nella terza parte della *Ragazza Carla*

di Elio Pagliarani: sotto gli uffici della Transocean Limited Import Export Company “sfilano operai con le bandiere”, destando la curiosità di Carla e Aldo Lavagnino e la preoccupazione di Mizar, che “poi dice «a lavorare» un po’ più calmo / quando vede la Celere di scorta” (Pagliarani 2019: 135). Fino a qualche decennio fa, non sarebbero occorsi grandi sforzi per figurarsi la scena; ma in anni di crisi del movimento operaio e delle sue pratiche, è davvero scontato intendere questi versi?

Per lo stesso motivo, una citazione che doveva essere agevolmente riconoscibile in passato può essere oggi difficile da cogliere. Prendiamo le prime quartine di una delle *Ballate della signorina Richmond* di Nanni Balestrini:

Dallo schifo assoluto della borghesia
 passarci è come quando si spazza
 là dove non passa la scopa
 la sporcizia non se ne va mai da sola

quella volta lì che con le scarpe rosse
 o con quelle che facevano male
 dallo schifo assoluto della borghesia
 passarci è come quando si spazza (Balestrini 2016: 62)

La ballata VIII “si basa [...] su un pensiero di Mao” (302). Negli anni Settanta, un lettore di sinistra o un militante politico non avrebbero avuto problemi a individuare il passo ispiratore del testo, forse facendo persino a meno dell’indicazione dell’autore; ma dal momento che il *Libretto rosso* non è più una lettura così familiare sarà ora opportuno esplicitare il riferimento:

Sta a noi organizzare il popolo. Sta a noi organizzarlo per abbattere la reazione in Cina. Tutto ciò che è reazionario è identico: se non si colpisce, è impossibile farlo cadere. È come quando si spazza: là dove non passa la scopa, la polvere non se ne va mai da sola (Mao Tse-tung 2010: 32).

È (anche) a partire da problemi di questo tipo che la riflessione sul commento al testo novecentesco, o contemporaneo che dir si voglia (sebbene quella distanza almeno cronologica imponga di adoperare con qualche cautela questo aggettivo), ha vissuto in questi ultimi tempi momenti di notevole animazione. Una consapevolezza del bisogno di strumenti critici in grado di penetrare nelle pieghe dei testi, di ingaggiare un corpo a corpo con la loro complessità e la loro storicità, è la cifra di tanti interventi, sempre in bilico tra teoria e pratica, di questi anni. C'è chi ha insistito sui modi di affrontare il testo novecentesco, riconoscendo peraltro delle differenze di approccio tra autori afferenti a momenti distanti dello stesso secolo. Commentare Sbarbaro richiede un'attrezzatura diversa dal commentare Sereni, e ciò è altra cosa dal commentare Patrizia Vicinelli. Su un punto, però, vi è comune accordo, e cioè sul significato didattico e pedagogico del commento, valorizzato da un lato in quanto chiave d'accesso della poesia contemporanea nelle scuole (cfr. Stroppa 2016), dall'altro nell'apporto che può dare in un'ottica di sempre più necessaria intermediazione culturale:

Non si tratta di colmare solo i vuoti di ciò che gli studenti non sanno, ma di interrogarsi su come si sistemano, si imparano e si fanno le cose. [...] Ripensare il valore e il significato dei testi anche in senso comparativo e interculturale, mentre si commentano, non può essere considerato un eventuale e accessorio livello di approfondimento, perché è una condizione di entrata in contatto con il destinatario del nostro lavoro (Brogi 2020: 68)⁴.

Si è molto discusso delle metodologie da seguire in questi lavori: pur riconoscendo la singolarità inevitabile dei casi di studio, esistono ormai alcune pratiche condivise da buona parte della comunità scientifica. Penso vada innanzitutto segnalato che la sensibilità filologica non è (o non dovrebbe essere) più

un tabù⁵, e la poesia novecentesca, persino quella più recente, comincia a essere indagata a partire dalla formazione delle raccolte, delle storie dei libri come dei singoli testi, giacché è evidente che una miglior comprensione del fatto poetico passa anche per le sue rielaborazioni e revisioni, per l'esame delle sedi di pubblicazione, per le anticipazioni in rivista e gli annunci epistolari. A metà tra filologia e studio formale si colloca la proposta, messa a punto da Damiano Sinfonico (2016), di individuare i fattori di "unità interna" ed "esterna" all'opera, come pure quel principio unitario costituito dai luoghi comuni della critica sull'autore, di cui il commentatore deve essere cosciente ma allo stesso tempo in grado di fare a meno "per un esame libero da pregiudizi" (219). Per quanto riguarda il livello intertestuale, si propone invece di operare per sottrazione, individuando precisi criteri per il riconoscimento di fonti, e magari limitando la ricerca a testi discussi in sedi critiche dall'autore in esame (recensioni, schede, semplici dibattiti di cui sono disponibili resoconti) oppure a quelli la cui presenza è quanto meno verificabile nella biblioteca personale⁶; piuttosto, sarebbe il caso di incentivare ricerche sull'intermedialità dei testi novecenteschi, così immersi in una molteplicità di prodotti medialità che li influenzano nelle figure come nelle forme.

Linee tenui ma non di meno visibili, dunque, che il coraggioso chiosatore del Novecento potrà seguire e rimodulare a seconda dell'oggetto di studio; e però, e forse il caso di dire che, se è vero che "ogni commento è provvisorio (come insegna Segre), a maggior ragione non può ambire a totalità e definitività il commento di un contemporaneo" (Martignoni 2015: 18). Problemi di ordine filologico, come gli ancora troppo episodici scavi negli archivi di autori novecenteschi, precludono verifiche su bozze o indagini nei carteggi. Occorre prendere inoltre atto della difficoltà oggettiva dell'operazione, particolarmente evidente se si pensa ad alcune scritture votate all'*obscurisme* della

poesia recente. In quei casi, non essendo consentiti grandi spazi di manovra interpretativa, è lecito fermarsi a una “spiegazione ampia” (Giunta 2008: 11), che eviti di scendere nei dettagli dei versi per restituire una visione d’insieme della sezione, del libro o dell’opera in cui il singolo testo s’inserisce, e che prepari, in questo modo, letture meglio calibrate. Sarebbe già utile un sondaggio sulle fonti dell’unico, denso libro di poesie di Nadia Campana, *Verso la mente* (1984; ed. 2014), magari partendo da alcuni sicuri riferimenti come Emily Dickinson e Marina Cvetaeva, entrambe al centro di suoi studi (cfr. Campana 2014: 23-50, 59-93).

Per tutti questi motivi, si potrebbero incentivare, se non proprio lavori collettivi, operazioni di commento collaterali e comunicanti, volte ad approfondire punti diversi della complessità di un’opera. Un ultimo esempio farà al caso nostro. Il commento di un poeta neodialettale come Raffaello Baldini deve soffermarsi sulla lingua dei testi per fornire informazioni su onomastica, localismi ed espressioni santarcangiolesi; né può adagiarsi sugli allori di una parafrasi già pronta, tanto più che, nel caso in esame, le traduzioni in italiano collocate in calce ai testi evitano la parafrasi *standard* per coincidere, piuttosto, con un italiano regionale molto affine al dialetto (cfr. Mengaldo 2017: 315-317). Il commento linguistico, però, non esaurisce le informazioni di cui c’è bisogno per approcciare un testo di Baldini. Si prenda uno stralcio della *Chéursa*:

Andéva cmè un chèn brach e lòu tòtt dri,
 ò trvarsè la piazza,
 pu a m so bótt te Bardùn, mo dop la pòumpa
 a so tòuran pr’e’ Ciód e a m so infilé
 ti pórtich fina Tiglio dal smanzài,
 ò imbòcch e’ lavadéur, ò pas la Méura,
 da la Zóppa a so vnú sò ma la Costa,
 pu tla Bósca, a so sèlt dréinta un curtéil,

ò fat du rè m ad schèli,
 a so vnú fura vsina la Massèni,
 a so chéurs vérs la Roca, me crusèri
 ò ciap d'inzò vérs e' Pòzz Lòngh... (Baldini 2000: 49)

Baròun, Méura, Bósca, Roca, Pòzz Lòngh: come si suol dire, chi non è del posto rischia di perdersi. La precisa contestualizzazione di questa poesia, i cui attori «si muovono in uno spazio fisico fortemente connotato anche grazie a frequenti, precisi riferimenti topografici» (Consonni 2005: 288), richiede una sorta di guida ai luoghi e agli spazi menzionati; e ancora, data la grande teatralità della poesia baldiniana, da intendere sia in quanto effettiva presenza di più voci in dialogo tra loro sia nella torsione polifonica che riesce a imprimere ai monologhi, potrebbe essere interessante soffermarsi sui modi di allusione, citazione o esplicita ripresa di poesia pensata per il teatro o la recita, magari guardando, seguendo una suggestione di Andrea Cortellessa (2006: 365), a opere d'impianto esistenzialista o a drammaturgie dell'assurdo.

2. *Commentare* La bufera e altro

Che la poesia di Montale funga da banco di prova privilegiato per l'esercizio del commento, è tesi a questo punto scontata. Premio Nobel nel 1975, primo autore ad assistere all'allestimento e alla pubblicazione dell'edizione critica della propria opera, Montale è il grande classico del Novecento, che ancora oggi "incide sul canone più di chiunque altro" (Crocco 2015: 61). Sia che proponga una poesia in cui la sensibilità moderna non rompe con la tradizione, sia che rovesci ironicamente i suoi precedenti risultati nella fase inaugurata da *Satura*, Eusebio, come lo chiamava l'amico Gianfranco "Trabucco" Contini, ha segnato più di un punto di non ritorno, tanto che chiunque intenda scrivere è costretto a fare i conti con la sua figura, beninteso

non imitandolo, ma attraversandolo, come fece lui negli anni di gioventù con d'Annunzio. Il "modello Montale", specialmente quello delle *Occasioni*, agisce molto presto sul panorama letterario, sin dagli anni del dopoguerra, nei quali emerge un interesse per il rapporto tra poesia e realtà che si esprime in una produzione molto ideologizzata, come nel caso del neorealismo, o in una che, appunto, assume come punto di partenza questo nuovo rapporto. A ciò si aggiunga il fatto che il poeta genovese è stato al centro di almeno due delle più vivaci diatribe della filologia d'autore. La prima risale ormai a qualche decennio fa, e riguardava l'opportunità di pubblicare l'edizione critica di un autore vivente; la seconda, più recente, si è invece consumata sul cosiddetto *Diario postumo* (1996), opera attribuita al poeta ma dalla storia tutt'altro che limpida, impossibile da riassumere in poche righe (per cui cfr. Condello 2014 e Condello, Garulli, Tomasi 2016).

Ebbene, nonostante la sua centralità, Montale ha dovuto attendere parecchio perché le sue raccolte diventassero oggetti di commento sistematico. Uno dei primi, grandi esperimenti fu l'edizione commentata dei *Mottetti*, quindi di una singola sezione delle *Occasioni*, per mano di Dante Isella (1980); un quindicennio dopo, nel 1996, lo stesso Isella avrebbe procurato il commento integrale al secondo libro montaliano – e non si dimentichi che al filologo dobbiamo anche l'edizione, dotata di utili note, del carteggio Contini-Montale (1997). Latitava, però, l'organizzazione di un piano editoriale per il Montale commentato, e anzi poco più di vent'anni fa Pietro Cataldi poteva ancora lamentare la mancanza di un simile progetto, che fosse in grado di combinare competenze filologiche e sensibilità divulgativa:

l'apprestamento di edizioni commentate [...] è ancora in alto mare. Il saggio fornito da Isella per i *Mottetti* quindici anni fa pareva consegnato piuttosto agli intendenti che non a quella società mediana cui pensava Montale, l'inadeguatezza

(innanzitutto nel commento filologico) delle *Occasioni* annotate dallo stesso Isella per Einaudi conferma che l'interesse del montalismo, quale oggetto politico di studio, sopravanza ancora quello di Montale, suggerendo, per chi voglia sopravvivere, di guardare e passare (Cataldi 1999: 64).

Di lì a poco, sarebbe cominciata, per i tipi di Mondadori e sotto la direzione di Guido Mazzoni, la stagione dei commenti all'intero *corpus* montaliano, dagli *Ossi* al *Quaderno di quattro anni* passando per le prose narrative, che consegna ora una nuova edizione della *Buferà e altro* curata da Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai (2019).

Un commento integrale⁷ alla *Buferà* era stato licenziato nel 2012 da Marica Romolini. Operazione metodologicamente solida, la cui consultabilità, se da un lato è favorita dal libero accesso⁸, è gravata dall'assenza dei testi "per la ben nota questione dei diritti d'autore" (Romolini 2012: XXXVII), che rende quanto meno più complicata la consultazione del commento. Bisogna però dire che non sono mancate, specie negli ultimi anni, soluzioni di questo tipo; basti pensare al grande lavoro svolto dall'*équipe* di Maria Antonietta Terzoli (2015) sul *Pasticciaccio* di Gadda, che ha prodotto un poderosissimo volume di 1200 pagine privo del testo analizzato, o, per non allontanarsi dalla poesia, al *Commentario penniano* di Giuseppe Leonelli (2015). La stessa avventura dei commenti a Montale vede uno dei suoi primi capitoli in una forma priva di testo, visto che nel 2001 Tiziana Arvigo pubblicava una *Guida alla lettura* degli *Ossi di seppia* "disossata", con i commenti impostati come delle letture, evitando così riferimenti interlineari. Tuttavia, vanno evidenziate le diverse destinazioni dei lavori. Un commento scientifico pubblicato da un editore universitario non può che essere cosa diversa da uno pubblicato da un editore di successo come Mondadori, per di più in una collana non prettamente scientifica⁹ e tutto sommato accessibile ad ampi strati sociali. *La bufera*

mondadoriana si rivolge a “un pubblico consapevole ma non per forza specialistico” (CXV), e agli interessi di un simile pubblico risponde in maniera egregia: un lettore di media cultura può adesso accedere ai testi grazie alle spiegazioni dei lemmi e delle espressioni ricercate, o ai rimandi ad altre opere, forieri di possibili nuovi orizzonti di letture e, per i più esperti, di suggestioni critiche. Naturalmente, non è da escludere – sarebbe anzi auspicabile – una consultazione incrociata dell’edizione Campeggiani-Scaffai con il commentario di Romolini; ma è ipotesi plausibile a livelli di interesse superiore alla semplice, benché informata, lettura della raccolta.

Che un particolare rilievo sia stato assegnato alla *Bufera* nell’economia del piano editoriale lo dimostra il numero di contributi critici che contornano il lavoro di Campeggiani e Scaffai. Tutte le nuove edizioni montaliane hanno previsto curatele accompagnate da pagine particolarmente rilevanti della critica del passato, optando di solito per un’apertura con un saggio di ampio respiro e un articolo di critici, poeti o sodali di Montale a chiudere il libro. Così, l’edizione degli *Ossi di seppia* curata da Pietro Cataldi e Floriana d’Amely è circondata dal saggio sull’*Opera in versi* licenziato da Pier Vincenzo Mengaldo per la *Letteratura italiana* di Asor Rosa e da una precocissima recensione degli *Ossi* firmata da Sergio Solmi, risalente al 1926; o ancora la *Satura* commentata da Riccardo Castellana si apre con Romano Luperini per chiudersi con alcune pagine di Franco Fortini. Stavolta, invece, sono stati chiamati a raccolta ben tre scritti: se la chiusura è affidata a *Montale e ‘La bufera’* di Contini e a *Di Montale* di Fortini, è il saggio d’apertura di Guido Mazzoni a indicare la direzione critica con cui leggere questa nuova *Bufera*.

Il saggio proviene da *Forma e solitudine* (2002: 29-61) e inquadra il Montale *maior* – quello, per intenderci, degli *Ossi* e soprattutto delle *Occasioni* e della *Bufera*, che già Mengaldo definiva

«il Montale che, di gran lunga, più conta» (1995; ed. 2019: 76) – nell’ambito della poesia moderna, facendo giustizia dei vecchi appiattimenti sull’ermetismo, con il quale non c’entra nulla, e sul crepuscolarismo, che altrove il critico ha individuato quale tendenza “di lunga durata” che attraversa il secolo e si ritrova nel tardo Montale, ma non in quello dei primi libri (cfr. Mazzoni 2005: 187). La proposta di una poesia montaliana come campione supremo di “classicismo lirico moderno” si fonda sulla combinazione tra continuità stilistica esibita con la poesia di tono tragico e nuovi modi di rappresentazione del reale, concezione totalmente moderna dell’esperienza (“è il primo grande scrittore ad aver accolto [...] l’epifania come modo di percepire il mondo e di rappresentare il destino dell’uomo”: XXVI) e pensiero antidialettico comune a molti grandi intellettuali europei del secolo (“non riconosce nel divenire, nelle diverse gradazioni di bene e di male che gli uomini costruiscono nella storia, l’unica mediazione possibile fra l’idea del compimento e il nulla”: XXVIII-XXIX). L’interpretazione di Mazzoni ha il merito di dare rilievo agli elementi classicistici di questa poesia, tra i quali spicca l’equilibrio formale e la ricerca di una oggettivazione del mondo immateriale. In futuro, la si potrà forse sviluppare insistendo ancor più su quanto di moderno c’è in Montale, fino ad approdare a quel “classicismo modernista” di cui ha già parlato, tra gli altri, Luperini (2012)¹⁰, e mettendola in tensione col concetto di “manierismo stilistico” che emerge dal rapporto macrotestuale, linguistico e figurale che la raccolta intrattiene con *Le occasioni* (CI).

Quello del manierismo è solo uno degli strumenti di decodifica della *Buferà* che vengono proposti nell’*Introduzione*, firmata dal solo Scaffai. La fisionomia delineata è quella di un’opera improntata alla *complessità*. Già il titolo annuncia una molteplicità per lo meno tematica: c’è la *bufera*, come dire la tragedia (bellica, storica, cosmica), ma anche *altro*, cioè una varietà che

«alterna alla dimensione storica quella privata, al registro tragico quello elegiaco e perfino quello comico-realistico» (XCVIII). Tale alternanza trova il suo ritmo dopo diversi ripensamenti autoriali, come si evince dal confronto tra la struttura della raccolta, allora intitolata *Romanzo*, inviata a Giovanni Macchia nel 1949 e quella della versione definitiva: aumento delle sezioni, cambiamenti dei loro titoli e spostamenti di liriche mostrano come il progetto-libro¹¹ sia stato attentamente ponderato da Montale, che ancora alla fine degli anni Quaranta, per esempio, non aveva costruito una sezione poi cruciale quale *Silvae*.

La bufera e altro combina in modo del tutto originale pubblico e privato, “attraversamento della vicenda storica” ed “evoluzione parallela del rapporto con un *tu* (non sempre) istituzionale” (CIV). Di più:

Nella terza raccolta, più ancora che nelle precedenti, Montale [...] dà spazio alla dimensione autobiografica e ai diversi ambiti dell’esperienza personale; tuttavia, per dar corpo alle vere presenze della sua storia familiare o sentimentale, le proietta contro lo sfondo della Storia e le avvolge nel «tessuto mitico» [...] che sostiene e orienta la materia del libro. [...] Tuttavia la complessità della *Bufera* risiede proprio nel fatto che in quel reale il protagonista sceglie di calarsi, allargando l’ambito dell’esperienza oltre gli stretti confini delle situazioni liriche tradizionali (*ibidem*).

L’intreccio di vicenda individuale e collettiva si manifesta in molti modi, a cominciare dall’eterogeneità delle forme, che possono essere molto brevi e votate a un tono più dimesso e intimo (*‘Flashes’ e dediche, Madrigali privati*) come più raffinate e vicine al registro tragico (*Finisterre, Silvae*). *La bufera* è sia *La trota nera*, dove sembrano già prefigurarsi moduli di *Satura* (“Curvi sull’acqua serale / graduati in Economia, / Dottori in Divinità [...]”: 170), sia *Proda di Versilia*, che con il tema dei morti, al

centro di un'omonima poesia degli *Ossi di seppia*, recupera anche usi metrici del primo libro, e con essi l'ascendenza leopardiana¹². Ma il nodo Storia-privato trova forse le sue figurazioni più elaborate nelle figure femminili dominanti, e cioè in Clizia, nome dietro il quale si profila Irma Brandeis, dantista di origine ebraica il cui ruolo nell'approfondimento montaliano della poesia e critica anglo-americana è tutt'altro che secondario, amata dal poeta negli anni Trenta, e poi in Volpe, *alias* Maria Luisa Spaziani, conosciuta il 14 gennaio 1949 dopo una conferenza torinese (cfr. Spaziani 2011: 10-15) e che è la vera ispiratrice della messa a punto del progetto della *Buferà*. Se Clizia è la donna-angelo, astratta e intangibile ma in grado di portare la salvezza (non a caso sarà detta anche Cristofora), Volpe è l'anti-Beatrice, una creatura della passione, capace sì di salvezza ma soltanto individuale. Clizia vola nell'"oltrecielo" e con lei lascia il mondo un intero sistema valoriale; Volpe è la felice scoperta della dimensione vitalistica ed erotica – *Da un lago svizzero* arriva a scomodare un gioco retorico come l'acrostico per celebrare l'amata – che non è tuttavia sufficiente a risarcire una speranza di salvezza "non per me ma per tutti" (*Anniversario*: 367).

Di tutti questi aspetti deve tener conto il commento, che ha poi l'insostituibile compito di mediare tra il testo e il lettore, decodificando l'allegoria e illustrando i procedimenti poetici di Montale. Questo lavoro è in gran parte responsabilità di Ida Campeggiani, alla quale si devono i commenti a sei delle sette sezioni della raccolta. Strutturato secondo la tripartizione canonica di cappello introduttivo, nota metrica e note puntuali ai versi, alla quale si aggiungono brevi introduzioni alle diverse sezioni, il commento risponde a molteplici esigenze di lettura. In primo luogo, vengono offerte indicazioni sulle precedenti sedi di pubblicazione dei testi e su eventuali anticipazioni a confidenti e amici ricostruibili attraverso gli ormai numerosi carteggi editi¹³. Seguono spiegazioni dei temi trattati

e dei personaggi menzionati, il tutto sempre discutendo la bibliografia critica e le maggiori ipotesi interpretative. A proposito della voce che compare in *Nel sonno*, Campeggiani ricorda la proposta di Dante Isella di identificarla con Arletta, in virtù di “ricordi monterossini che egli scorge in due elementi: il riferimento «di gioventù» e i cedri”; ma la studiosa osserva poi che con ogni probabilità “non dell’agrume si tratta [...], ma del cedro del Libano” (27); il che, in definitiva, non può che riaprire la questione. Le note metriche tengono conto sia dei recuperi metrico-strofici propri del manierismo di questa stagione, sia di altri aspetti fonetici e retorici, come le allitterazioni, le anafore o le inarcature. Infine, le fittissime note ai versi come alle singole parole, vero fiore all’occhiello dell’edizione: tra le più consistenti novità, andranno almeno citati i luoghi in cui emerge la presenza, ormai accertata grazie agli studi della stessa Campeggiani (2015), dell’inglese John Donne, che ispira un passaggio dell’*Ombra della magnolia giapponese* (314) e del quale le *Devotions upon Emergent Occasions* fungono da ipotesto della *Ballata scritta in una clinica* (123); le acquisizioni di riferimenti extra-letterari, come il film di Henry Hathaway *Sogno di prigioniero* (*Peter Ibbetson*, 1935), fonte cinematografica del componimento explicitario quasi omonimo, *Il sogno del prigioniero*, o *La traviata* di Verdi, dove compare un toreador chiamato Pequillo, altro nome del cane di *Da una torre* (119-20); e poi, ancora, frequenti riscontri interni all’*Opera in versi*, da quelli più esibiti come i “limoni” di *Nella serra* che “richiamano la stagione degli Ossi” (255) ad altri assai più sottili ma proprio per questo più utili per verificare continuità e ripensamenti nella poetica di Montale, come quando, spiegando “il contrasto tra vitalità del ricordo e insignificanza del ristagno” dei vv. 48-50 di *Voce giunta con le folaghe* (310), Campeggiani rimanda a un testo delle *Occasioni* e a uno degli *Ossi*, tracciando una vera e propria genealogia di questa contrapposizione.

Sarebbe davvero difficile chiedere di più a un commento, specie se si considera, come si ricordava poco fa, la sua destinazione non specialistica. Viene da pensare che, se per generazioni Montale ha rappresentato, per usare un'espressione di Fortini, "il paragone stesso della poesia come veglia d'armi e arte regia" (408), è soprattutto per un libro prismatico – perché di straordinaria varietà pur nel suo ordine rigoroso – come *La bufera e altro*. Non uno di questi versi si concede al lettore distratto; ma chi sarà disposto a seguire il percorso romanzesco di questa raccolta, con i suoi personaggi e i suoi drammi, potente allegoria di un tempo che, pur sempre più distante, continua irriducibile a parlarci, potrà farlo con uno strumento di ottima fattura, forse figlio di una stagione di studi sul commento assai ricca, sicuramente destinato a farci capire qualcosa in più della "bufera che sgronda sulle foglie" a ogni nuova consultazione.

NOTE

¹ *L'opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*) venne messa in scena nel 1928 al Theater am Schiffbauerdamm con grandissimo successo, e per molto tempo, finanche dopo la guerra, il nome di Brecht sarebbe stato legato al suo fortunato rifacimento della *Beggar's Opera* di John Gay. Più attenti al resto della produzione, ma per censurarla, furono gli apparati dello Stato tedesco; il 10 maggio del 1933, i nazisti avrebbero bruciato anche i libri di Brecht nella *Bücherverbrennung* davanti all'Opera di Berlino.

² Nel caso delle liriche di Brecht, il commento ha il compito di «mettere in rilievo i contenuti politici propri delle parti puramente liriche» (Benjamin 1939: 271).

³ Sull'importanza dell'antica esegesi alla *Commedia* per i lettori moderni, è sempre utile Bellomo (2011), che osserva come i primi commentatori consentano di "cogliere l'autentico pensiero dantesco, giacché con Dante condividono mentalità e cultura" (533) e, anche quando risultano non del tutto convincenti, offrano "indicazioni di non secondaria importanza" (540) per la risoluzione di problemi interpretativi, linguistici o intertestuali. 700 anni dopo la scomparsa di Dante, il secolare commento non accenna ad arrestarsi;

per un quadro delle recenti imprese esegetiche dedicate al poema (alcune delle quali si apprestano a vedere la luce in questi anni dopo lunghi lavori) si veda Mazzucchi (2010: 80-86).

⁴ Sull'argomento bisogna segnalare un altro contributo di Brogi (2015), dove le possibilità di "intermediazione" (123) rappresentate dal commento di un classico come *I promessi sposi* vengono messe alla prova nella realtà, ormai non più episodica o limitata a poche aree del Paese, delle classi multietniche.

⁵ Il riferimento è alla *querelle* sulla filologia d'autore, la cui dignità disciplinare ha diviso per molto tempo una comunità scientifica scettica di fronte alle esigenze di studio poste da opere non da ricostruire, ma anzi supervisionate dall'autore. Per una sintetica ricostruzione della storia di questa branca della filologia, cfr. Italia, Raboni (2010: 17-37), che dà anche conto dei problemi specifici della filologia dei testi novecenteschi.

⁶ In un seminario organizzato dal gruppo di ricerca BITEs (*Il commento del romanzo. Modelli, pratiche, esperienze*, Napoli, Biblioteca di Area Umanistica, 17-18 settembre 2018), Paola Italia ha proposto di privilegiare ricerche sull'interdiscorsività, riconoscendo le voci storiche e sociali con cui interagiscono quelle autoriali, su quelle intratestuali e intertestuali. Per quanto riguarda le biblioteche d'autore, sarebbe opportuno lavorare in sinergia con il mondo dell'archivistica e della biblioteconomia, che da tempo si pone problemi di catalogazione e conservazione di questi particolari lasciti librari, come si evince dal sintetico ma efficace intervento di Tripodi 2018; a riguardo, si tenga conto delle *Linee guida sul trattamento dei fondi personali* pubblicate in Di Domenico, Sabba (2020), volume peraltro ricco di studi sulle officine di scrittori contemporanei (ringrazio Silvia Tripodi per la segnalazione).

⁷ Precedentemente, il solito Isella aveva provveduto a licenziare un commento alla sola sezione *Finisterre*; cfr. Montale 2003b.

⁸ Il volume è infatti gratuitamente scaricabile dal sito della casa editrice; si rimanda alla Bibliografia per il link.

⁹ "Lo Specchio" deve la sua fama e riconoscibilità ai libri di poesia contemporanea che propone; nello stesso anno della *Bufera* commentata sono usciti *Giardino della gioia* di Maria Grazia Calandrone, *Non finirò di scrivere sul mare* di Giuseppe Conte e *Sindrome del distacco e tregua* di Maurizio Cucchi: tre libri molto attesi di altrettanti autori affermati.

¹⁰ Proprio nella *Bufera e altro* il classicismo si farebbe compiutamente modernista (cfr. Luperini 2012: 29-40). Oltre alle osservazioni sull'interesse di Montale per il romanzo modernista di Amato (2012), importante contributo a una lettura del poeta nel solco del modernismo europeo è quello di Gazzola (2016), che propone inoltre interessanti osservazioni sull'avvicinabilità

dell'ultima stagione della poesia montaliana al post-modernismo.

¹¹ Si ricordi che si devono proprio a Niccolò Scaffai (2002, 2005) alcuni degli studi più importanti sulla forma del "libro di poesia" del Novecento quale architettura testuale dotata di una sua coerenza e progettualità.

¹² Cfr. quanto scrivono Pietro Cataldi e Floriana d'Amely nel loro commento a *I morti*: "Il tema della non-vita, della vita come morte, trova qui un desolato complemento in quello della non-morte: agli umani appartiene una condizione intermedia che nega la vera vita e nega la morte rasserenata; nega cioè di vivere davvero e di morire davvero. È naturalmente un tema leopardiano" (Montale 2003a: 235).

¹³ La *Bibliografia* del volume (XLIII-LXXXI), i cui lemmi vedono sovrapporsi le mani di ben cinque curatori diversi – Tiziana de Rogatis, Massimo Gezzi, Guido Mattia Gallerani, Scaffai e ora anche Campeggiani –, registra più di 70 interlocutori di cui sono già edite corrispondenze più o meno corpose.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Amato, Antonella (2012), "Montale e il romanzo modernista europeo", *Sul modernismo italiano*, eds. Romano Lupertini; Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori: 201-37.
- Anedda, Antonella (2018), *Historiae*, Torino, Einaudi.
- Baldini, Raffaello (2000). *La nàiva. Furistír. Ciacri. Versi in dialetto romagnolo*, Torino, Einaudi.
- Balestrini, Nanni (2016), *Le avventure della signorina Richmond e Blackout. Poesie complete, volume secondo (1972-1989)*, Roma, DeriveApprodi.
- Bellomo, Saverio (2011), "La natura delle cose aromatiche e il sapore della *Commedia*: quel che ci dicono gli antichi commenti a Dante", *Critica del testo*, XIV / 1: 531-53.
- Benjamin, Walter (1939), "Commenti a poesie di Brecht", Id., *Opere complete*, eds. Rolf Tiedemann; Hermann Schwepenhäuser, vol. II, *Scritti 1938-1940*, ed. Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, Torino, Einaudi, 2006: 270-97.

- Brogi, Daniela (2015), "Commentare i *Promessi sposi* in una classe multietnica", *La pratica del commento*, eds. Daniela Brogi; Tiziana de Rogatis; Giuseppe Marrani. Pisa, Pacini: 115-25.
- (2020), "Commentare", *Lector in aula. Didattica universitaria della letteratura italiana contemporanea*, ed. Bruno Falchetto, Pisa, ETS: 63-72.
- Campana, Nadia (1984), *Verso la mente*, eds. Milo De Angelis; Emi Rabuffetti; Giovanni Turci, Rimini, Raffaelli, 2014.
- (2014), *Visione postuma*, eds. Milo De Angelis; Emi Rabuffetti; Giovanni Turci, Rimini, Raffaelli.
- Campeggiani, Ida (2015), "John Donne e il barocco ne *La bufera e altro*", *Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia*, 1: 33-65; 2: 473-91.
- Cataldi, Pietro (1999), *La strana pietà. Schede sulla letteratura e la scuola*, Palermo, Palumbo.
- Condello, Federico (2014), *I filologi e gli angeli. È di Eugenio Montale il Diario postumo?*, Bologna, Bononia University Press.
- Condello, Federico; Garulli, Valentina; Tomasi, Francesca, eds. (2016), *Montale e pseudo-Montale. Autopsia del Diario postumo*, Bologna, Bononia University Press.
- Consonni, Giancarlo (2005), "Per Raffaello Baldini", *Strumenti critici*, XX/2, n. 108: 285-290.
- Contini, Gianfranco; Montale, Eugenio (1997), *Eusebio e Trabucco. Carteggio*, ed. Dante Isella, Milano, Adelphi.
- Cortellessa, Andrea (2006), "Raffaello Baldini, il grande altro", Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi: 363-6.
- Crocco, Claudia (2015), *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci.
- Di Domenico, Giovanni; Sabba, Fiammetta, eds. (2020), *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, Roma, Aib.
- Di Pietro, Bruno (2002), *[sms] e una quartina scostumata*, Napoli, d'if.

- Gallo, Carmen (2019), "Su *Historiae* (Einaudi 2018). Intervista ad Antonella Anedda", *SigMa*, 3: 813-5 [28/06/2020] <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i3>.
- Galluccio, Bruno (2015), *La misura dello zero*, Torino, Einaudi.
- Gazzola, Giuseppe (2016), *Montale, the Modernist*, Firenze, Leo S. Olshki.
- Giunta, Claudio (2008), "Che differenza c'è tra commentare la poesia moderna e commentare la poesia medievale", *Croniques italiennes Web*, 13: 1-42 [18/05/2020] <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web13.html>.
- Italia, Paola; Raboni, Giulia (2010), *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci.
- Leonelli, Giuseppe (2015), *Commentario penniano. Storia di una poesia*, Torino, Aragno.
- Luperini, Romano (2012), *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori.
- Mandel'stam, Osip (1982), "Discorso su Dante", Id., *La quarta prosa*, trad. it. a cura di Maria Olsoufieva, con due scritti di Angelo Maria Ripellino, Roma, Editori Riuniti: 119-58.
- Mao Tse-tung (2010), *Il libretto rosso. Edizione integrale*, introduzione di Federico Rampini, Roma, Newton Compton.
- Martignoni, Clelia (2015), "Commentare un testo novecentesco, tra specificità e complessità", *La pratica del commento*, eds. Daniela Brogi; Tiziana de Rogatis; Giuseppe Marrani, Pisa, Pacini: 9-21.
- Mazzacurati, Giancarlo (1992), "Premessa. *Mastro-don Gesualdo* uno (1888) e due (1889)", Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, ed. Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi.
- Mazzoni, Guido (2002), *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos.
- (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- Mazzucchi, Andrea (2010), "Il commento ai classici: commentare Dante", *Rivista di studi danteschi*, X/1: 73-94.

- Mengaldo, Pier Vincenzo (1995), *“L’opera in versi di Eugenio Montale”*, *Letteratura italiana. Le opere*, ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, Vol. 4, t. 1: 625-68.
- (2017), *“Come si traducono i poeti dialettali?”*, Id., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci: 315-345.
- (2019), *La poesia di Eugenio Montale*, ed. Sergio Bozzola, Padova, Padova University Press.
- Montale, Eugenio (1980), *Mottetti*, ed. Dante Isella, Milano, il Saggiatore.
- (1996), *Le occasioni*, ed. Dante Isella, Torino, Einaudi.
- (2001), *Ossi di seppia*, ed. Tiziana Arvigo, Roma, Carocci.
- (2003a), *Ossi di seppia*, eds. Pietro Cataldi; Floriana d’Amely, Milano, Mondadori.
- (2003b), *Finisterre. Versi del 1940-42*, ed. Dante Isella, Torino, Einaudi.
- (2019), *La bufera e altro*, eds. Ida Campeggiani; Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori.
- Montale (?), Eugenio (1996), *Diario postumo. 66 poesie e altre*, ed. Annalisa Cima, prefazione di Angelo Marchese, testo e apparato critico di Rosanna Bettarini, Milano, Mondadori.
- Romolini, Marica (2012), *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze, Firenze University Press [18/05/2020] <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-136-2>.
- Scaffai, Niccolò (2002), *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Pacini Fazzi.
- (2005), *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier.
- Sinfonico, Damiano (2016), *“Teoria e pratica del commento a un autore contemporaneo”*, *Poesia ’70-’80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, eds. Beatrice Manetti; Sabrina Stoppa; Davide Dalmas; Stefano Giovannuzzi, Genova: San Marco dei Giustiniani: 209-19.
- Spaziani, Maria Luisa (2011), *Montale e la Volpe. Ricordi di una lunga amicizia*, Milano, Mondadori.

- Stroppa, Sabrina (2016), "La poesia italiana del secondo Novecento: proposte di letture, commenti, didattica. Introduzione", *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI –Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), eds. Guido Baldassarri; Valeria Di Iasio; Giovanni Ferroni; Ester Pietrobon, Roma, Adi editore: 1-2 [28/05/2020] <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016>.
- Terzoli, Maria Antonietta (2015), *Commento a "Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana" di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci.
- Tripodi, Silvia (2018), "Biblioteche e archivi d'autore: questioni aperte e riflessioni metodologiche", *Arabeschi*, 12: 173-8.

ARIANNA VERGARI

*Naufragi su terre senza tempo.
Martin Eden di Pietro Marcello
tra ibridazioni estetiche, frammentazioni mnemoniche
e sconfinamenti identitari*

1. *Premessa: la pazienza di uno sguardo ostinato e visionario*

Con il suo ultimo film, *Martin Eden* (2019), Pietro Marcello non solo afferma la potenza di un cinema fuori norma, segnato da una profonda libertà espressiva, ma ribadisce anche l'esistenza di un cinema nuovo che rende possibile un pensiero critico senza rinunciare a un coinvolgimento emotivo. Le faglie temporali generate dall'inserimento del materiale d'archivio, con il loro portato onirico, disestano il racconto, sia intimo che politico, modulando una forma estetica del tutto originale, in linea con una certa tendenza del cinema italiano degli ultimi anni. Film come *Le quattro volte* (Frammartino 2010), *Terramatta* o *87 ore* (Quatrighio 2012, 2015), *La strada dei Samouni* (Savona 2018), *L'intervallo* o *L'intrusa* (Di Costanzo 2012, 2017), *Le meraviglie* o *Lazzaro Felice* (Rohrwacher 2014, 2018) fino a *Fuocammare* (Rosi 2016) sono il frutto di una nuova generazione di

cineasti che, mentre rielabora le contraddizioni di un paese tormentato dal grande fantasma identitario, insieme riflette su quella “tensione continua tra passato e presente, tra tradizione e rinnovamento, tra epica e anti-epica, tra mito degli ‘italiani brava gente’ e stile di vita ‘all’italiana’, tra estetiche realistiche e deformazioni comico-grottesche” (Parigi, Uva, Zagarrìo 2019: 11).

Sui detriti di una rottura fra uomo e mondo (Deleuze 1985, ed. 1989: 200), e dunque anche tra uomo e Storia (e Geografia), il cinema italiano oggi delinea narrazioni che ritraggono micro-universi non più sincroni ai propri abitanti, “una generazione che sempre più deambula meccanicamente senza bussole o punti di riferimento entro paesaggi vuoti di senso, privi di valori, come se i personaggi fossero i superstiti di un’esplosione atomica” (Brunetta 2007: 628). Un naufragio di ideologie che si manifesta in un naufragio estetico, quello delle sperimentazioni e degli spaesamenti artistici, un’incertezza proficua, che nella sua manifestazione più evidente scardina i confini tra realtà e finzione. Questo il tratto dominante del cinema italiano contemporaneo, un’ibridazione tra fiction e non fiction, una volontaria promiscuità che attraversa più livelli, e che ad esempio nell’ultimo film dei fratelli D’Innocenzo (*Favolacce*, 2020) si esplica come suggerimento sardonico nell’incipit del racconto: “Quanto segue è ispirato a una storia vera. La storia vera è ispirata a una storia falsa. La storia falsa non è molto ispirata”.

Oltre le derive di senso di un’indiscernibilità narrativa tra vero e falso, la vera ispirazione nel cinema italiano deriva quasi da uno sguardo documentaristico, nelle declinazioni di un approccio che non dimentica mai la sua discendenza dalle avanguardie del primo Novecento (Nichols 2001) e che nel momento in cui sembra voler ritrarre sociologicamente quotidianità dimesse e marginali, s’invola in rappresentazioni del reale che non hanno niente di realistico – come l’ultimo splendido film

di Alice Rohrwacher (*Lazzaro Felice*, 2018) – ma al contrario si aprono all'inusuale, al magico, alla sperimentazione linguistica, alle interruzioni di quelle immagini-crepa che scalfiscono il senso del reale per aprire varchi a verità pluridimensionali.

Il cinema di Pietro Marcello s'inscrive coraggiosamente in questa lotta di riappropriazione di uno sguardo sul mondo, attraverso una "una sorta di verginità visiva che consenta, come nel dopoguerra, di vedere le cose come se fosse per la prima volta" (Brunetta 2012: 46). Marcello, a partire da *Il passaggio della linea* (2007), insegue un cinema di ricerca, fatto di incontri e di attraversamenti, e dunque essenzialmente eterotopico, che non smette mai di interrogarsi sullo statuto di un'immagine che è luogo della memoria, così come luogo di una scomparsa. La ricerca di una composizione pittorica, la ricerca negli archivi e dunque uno scavo nell'inconscio filmico, portano ad esperienze della lentezza (Bertozzi 2012) che esigono sguardi dilatati, "decescite iconiche che fanno della riflessione e dell'osservazione il loro *focus* estetico" (Bertozzi 2018: 84). Anche i tempi lunghi del processo di lavorazione del film s'inscrivono nella forma filmica, come nel caso de *La bocca del Lupo* (2009), film "su commissione" per cui Marcello si trasferisce a Genova, attraversandola e vivendola per sette mesi, tempo necessario a trovare i suoi 'personaggi'. Come spiega la montatrice Sara Fgaier, "la progressione e il crescendo del racconto nel film corrispondono nella realtà alla gradualità con cui ci siamo avvicinati ai protagonisti, alla vicenda, alla città" (2010: 25).

Se *Bella e perduta* (2015) conferma la tendenza all'ibridazione dei linguaggi, delle forme e anche dei tempi, confondendo non solo il mito e la storia, ma anche il regno dei vivi con quello dei morti, *Martin Eden* (2019) – ultimo film di Marcello e focus di questo saggio – sembra incarnare inizialmente una cesura, poiché si apre alla pura finzione, al romanzesco. Tratto dall'omonimo romanzo di Jack London, il film di Marcello però – che

firma la sceneggiatura insieme a Maurizio Braucci¹ – scombina geografie e armonizza flussi storici differenti, trasportando il protagonista di London dall’Oakland del 1909 in una Napoli multitemporale, e assegnando ad uno straordinario Luca Marinelli² il compito di compiere un viaggio denso e visionario lungo tutto il “secolo breve”. Questa decontestualizzazione ha generato nel film, rispetto al romanzo, alcune variazioni, in virtù di una metamorfosi di quelle cornici storiche che avevano determinato la visione londoniana. Eppure, come dichiara anche Braucci stesso, *Martin Eden* rimane molto fedele all’impianto storico e ideologico del romanzo, a partire proprio dalla declinazione di Ventesimo secolo:

Il romanzo *Martin Eden* ci è parso una profezia del Novecento per almeno due ragioni: la prima è perché narra la grande produzione culturale di massa e quindi la questione della cultura e della politica sociale; l’altra perché racconta il rapporto tra l’individuo e la lotta di classe, presagendo gli esiti estremi dei totalitarismi e dei neoliberalismi che hanno frenato la giustizia sociale e l’emancipazione individuale. Tutti temi, questi, che hanno caratterizzato il Novecento, nel bene e spesso nel male (2020: 241).

Dunque, mappando eterotopie che permettono incontri, transiti su soglie che separano terra e mare, e deragliamenti identitari, questa pellicola (letteralmente, il film è girato per lo più in 16mm) riprende e sorpassa alcune ricerche portate avanti da Marcello negli ultimi anni. Il film, in particolare, problematizza l’uso del materiale d’archivio che innestato in un racconto di finzione alimenta nuovi interrogativi circa la riflessione sulla memoria, quella individuale e politica di un intero paese, sulla memoria del tempo, di luoghi fuori dal tempo, ma anche, in modo autoriflessivo, sulla memoria e le lacune dell’immagine stessa.

2. Malinconia di un tempo ancora a venire e già accaduto

L'operazione d'incisione di slabbrature geo-temporali sulla storia che racconta la scalata intellettuale, sociale e amorosa del giovane marinaio Martin Eden – che *from rags to riches* è costretto a venire a patti con un fallimento ideologico dopo aver raggiunto la fama come scrittore – avviene su molteplici piani discorsivi ed è fortemente legato a delle pratiche del ricordo e trasversalmente a pratiche identitarie.



FIG. 1

Fin dalla prima inquadratura il film riflette in maniera originale sui dispositivi memoriali. La prima immagine, infatti, vede Martin, capelli bianchi e occhi spenti, ripiegato su stesso, intento a registrare la propria voce dai toni malinconici su un supporto analogico (FIG. 1). Potrebbe sembrare la confessione di un personaggio in fin di vita tipica dell'inizio di molti *noir*, eppure

qui Martin non dà spazio alla propria parola come ammissione intima e veridica di una sconfitta, la sua non è una “parola soggettiva, caricata dell’esperienza personale dell’io che trova nel racconto l’unica chance per capire il suo destino ormai segnato” (Pravadelli 2007: 143-144). Si tratta, invece, di un’appropriazione, di una parola già mediata, in quanto Martin recita un passaggio tratto da un testo scritto dal giornalista anarchico Stig Dagerman poco prima che si suicidasse. Fino alla fine frutto di identificazioni impossibili, come vedremo in seguito, il personaggio di Martin esibisce, con quei versi, un destino già segnato, un’apocalisse già consumata, in cui tempo e spazio collassano l’un dentro l’altro, per cui dal nastro magnetico che imprime la voce di un fantasma, sembra quasi sgorgare l’immagine deteriorata del primo inserto d’archivio (Fig. 2). Ma anche il passato è ormai compromesso, già trasformatosi in un futuro luttuoso, dichiarato da un uso contrappuntistico dell’audio: sulle immagini delle calorose manifestazioni del primo maggio 1920 a Savona, in cui spicca il personaggio dell’anarchico Enrico Malatesta, riecheggia il suono di esplosioni cupe, presagi di un fallimento, di una promessa non mantenuta, dell’ombra dei totalitarismi nascenti. La figura del treno (*leitmotiv* del cinema di Marcello), inoltre, rimanda all’idea della modernità come un’epoca che, percepita nei termini di un “*temporal demand*” (Doane 2002: 4, trad. mia), porta a riflettere sul “problema della collocazione e della reinterpretazione di un presente mobile, coincidente con una soglia di transizione in cui il futuro diventa passato, il passato futuro, in un vicendevole annullarsi delle figure del tempo” (Farnesi Camellone 2016: 342).

L’uso del materiale d’archivio, fin dal prologo, dunque, si connota politicamente come strategia sovversiva, in quanto nel creare ponti tra una micro-storia, quella di Martin, e una macro-storia, quella d’Italia, ambisce ad una fusione tra privato e pubblico, tra memoria individuale e collettiva, configurandosi

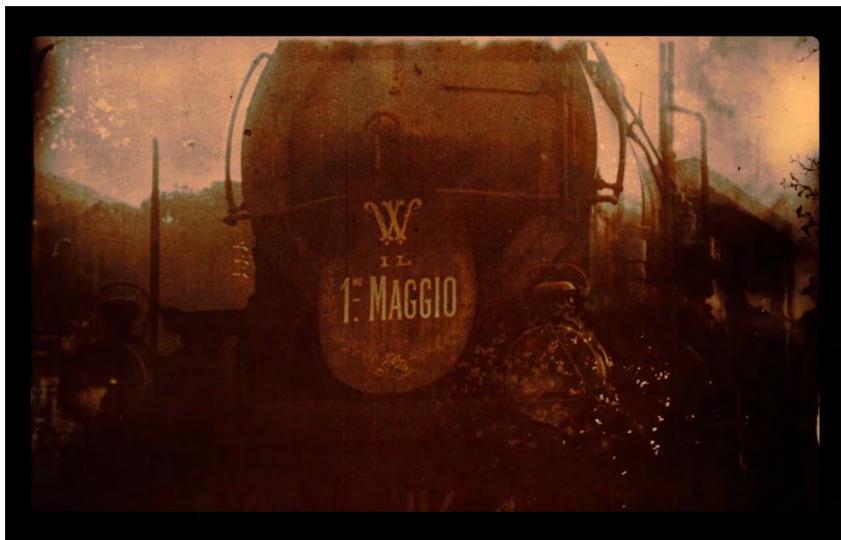


FIG. 2

così come “una precisa strategia di resistenza e risposta alle pressanti e incombenti temporalità del tardo capitalismo e all’alienazione (dal presente e dal passato) sperimentata dall’individuo in un contesto globale sempre più virtuale” (Cocker 2009: 92, trad. mia). In questo modo l’archivio arresta la narrazione con un eccesso di storia, e anche di realtà – così come era stato il bufalo parlante in *Bella e Perduta* – liberando delle secrezioni eterocroniche che in molti punti appaiono come una stasi onirica, resa evidente dal viraggio al blu della pellicola, che non solo richiama l’universo marino del protagonista, ma anche il suo inconscio. Proprio il montaggio mira a creare dei raccordi, soprattutto di sguardo, che collegano il volto e gli occhi di Martin al materiale innestato, come se quest’ultimo fosse un prolungamento della sua coscienza, dei suoi sogni – per ben due volte dopo le inquadrature di Martin dormiente seguono delle immagini virate al blu, di un ragazzino prima (FIG. 3) e

più avanti nel racconto di un uomo solo su un molo – delle sue paure – basti pensare al vecchio sdentato in una classe di bambini, chiaro riferimento al senso di inadeguatezza di Eden che a vent’anni riprende la sua istruzione a partire dalle scuole elementari - o della sua memoria, svelando così, in maniera metacinetografica, la natura simulacrale dei ricordi (Cati 2013).



FIG. 3

Questo caleidoscopio interiore, che confonde “immagini dal vero” e “immagini di finzione” – e che in virtù di una dialettica intermediale³ ripropone una riflessione sull’attuale regime di “indifferenza referenziale” (Montani 2010: 23) – apre anche alla possibilità di ripensare l’archivio in termini affettivi. L’immagine di repertorio inserita all’interno del film non ci coinvolge solo per il suo portato nostalgico, ma probabilmente perché ci rende testimoni di una sintesi tra eros e thanatos, perché come il fossile warburghiano si presenta come una forma non ancora

totalmente pietrificata, ma che tenacemente trattiene in sé delle energie vitali, e dunque ci perturba in quanto configurazione materica di un collasso temporale. Inoltre investita da un processo di motivazione diegetica, poiché spesso connotata come flusso di coscienza del protagonista, o meglio come memoria involontaria nei termini di “uno choc, uno strappo nel velo, un’irruzione o un’apparizione del tempo” (Agamben 2000: 22), questa immagine-altra viene ri-animata e caricata di una nuova soggettività, dunque non riutilizzata in termini passivi, ma “riscritta, resa malleabile e iniettata di soggettività – intesa non semplicemente come il prodotto di una citazione, ma come una nuova performance” (Farquharson e Schlieker in Cocker 2009: 95, trad. mia).

Proprio la performatività di un’immagine che sembra provenire da lontano, eppure così densamente familiare, apre un varco in uno spazio puramente intimo ed affettivo, che sconvolge e frattura il tempo lineare del racconto proponendo una “simultaneità del distante” (De Gaetano 1996: 29). Si delinea così una coalescenza di tempi eteroclitici che nel film non si manifesta semplicemente in questi scarti di un fuori tempo marcati anche da una differenza linguistica, ma investe in profondità l’architettura temporale dell’intera pellicola.

2. *Spaesamenti temporali e deterritorializzazioni identitarie*

“Non sono interessato a sviluppare film di finzione che raccontino cose contemporanee, perché mi sento disadattato rispetto ad un’estetica del presente” (Marcello 2017: 82-85). Questa dichiarazione di Marcello risale al 2017, e anche se il regista alla fine ha abbracciato la finzione – in ogni caso mai totalmente assente dai suoi film precedenti – è comunque rimasto fedele a quel sentimento di inattualità rispetto al presente, a quelle “cose contemporanee”, riversando questo sentire in *Martin Eden* attraverso degli anacronismi che si configurano, usando

le parole di Didi-Huberman, come “montaggio di tempi eterogenei” (Didi-Huberman 2000, ed. 2007: 19). L’ambientazione storica del film oscilla di continuo tra un periodo attiguo alla Seconda Guerra Mondiale e gli anni Settanta, senza nessuna soluzione di continuità o coerenza cronologica, uno spaesamento che raggiunge l’apice in un finale sublime, di una potenza onirica e poetica che coniuga visione e visionarietà, memoria allucinatoria e presagi luttuosi, in cui il tempo si sfalda, esplose e si condensa in ciò che resta, una *situazione* temporale (Deleuze 1985).

Martin, nella prima parte del film, è animato da un forte desiderio che lo spinge a compiere attraversamenti molteplici, migrazioni dettate da una ricerca che scandisce sempre un tempo produttivo, un ottativo segnato da scadenze ben precise, come la promessa di sposare Elena (Jessica Cressy) entro due anni, periodo necessario a diventare uno scrittore di grande fama. In questa fase iniziale il suo sguardo è frenetico, acceso da una *curiositas* che intesa come avidità degli occhi, come desiderio di conoscenza (Gunning 1989) è raffigurata attraverso le numerose soggettive del protagonista – solitamente rese da una macchina da presa estremamente mobile che si posa velocemente su squarci di paesaggio, corpi e volti, come durante il primo pranzo a casa di Elena. Dopo l’ellissi che oscura il suo successo – una delle più vistose differenze rispetto al romanzo – ritroviamo un personaggio-altro, quasi un doppio del primo Martin, corrotto da un tempo astratto, che per lo spettatore è un buco nero che segna l’irreparabile, non visibile ma percepibile in modo chiaro da alcuni cambiamenti eclatanti, la casa sfarzosa e soprattutto un corpo disfatto, consunto, privato della sua forza iniziale, del suo vitalismo, scavato da uno sguardo che ha ormai smesso di cercare e che nel finale non può che diventare sguardo veggente, in direzione però di un futuro ormai irrimediabilmente segnato dalla morte. Arrivando alla scena finale, dopo l’ultimo

incontro con Elena, Martin dalla finestra guarda la donna andare via insieme alla madre, quando viene colpito dal passaggio della versione giovane di sé, che subito insegue per strada. Il Martin ragazzo si volta per un'ultima volta, ma l'estraneità del suo sguardo rivolto al Martin adulto – e qui l'atmosfera onirica si rarefa a tal punto che è impossibile stabilire chi tra i due Martin sia il fantasma – sancisce una rottura, una scissione del soggetto ormai insanabile, un'impossibilità di conciliazione da cui scaturisce, attraverso il montaggio, una devastazione paesaggistica, nelle inquadrature ancora una volta virate al blu di un uomo che deambula tra la desolazione di rovine di pietra e relitti (FIG. 4). A questo punto il tempo cambia ancora una volta il suo corso e si scinde in un futuro che ha i tratti di una profezia: un primo piano di Elena con il volto coperto dal velo nero da funerale. Uno stacco ci riporta su un primo piano di Martin, occhi chiusi, seduto in spiaggia sullo sfondo di abitazioni diroccate. Riapre gli occhi, come se le immagini precedenti fossero state il frutto di un suo sogno, un delirio fantasmatico, una memoria futura, "un insieme instabile di ricordi fluttuanti, immagini di un passato 'in generale', che sfilano con una rapidità vertiginosa, come se il tempo conquistasse una profonda libertà. Si direbbe che all'impotenza motoria del personaggio risponda ora una mobilitazione totale e anarchica del passato" (Deleuze 1985, ed. 1989: 69). Martin, dunque, come ultimo atto, ci consegna le sue visioni, ancora una volta in un altrove indefinito in cui apprendiamo che è scoppiata la guerra, e in cui, però, la coalescenza di passato e presente permane nelle soggettive del protagonista che svelano la presenza non solo delle camicie nere, ma anche di un gruppo di migranti che inevitabilmente ci riconduce al presente del nostro paese. Visivamente nel mezzo di due fallimenti politici, circondato dunque da una catastrofe avvenuta e da una in atto, Martin non ha altra scelta che proseguire nell'unica direzione libera, ovvero ritornare al suo

elemento originario, il mare, rendendo il suicidio non solo una tragedia personale, ma anche un fatto sociale (Durkheim 1897), un'espressione intrinseca della natura della società moderna.

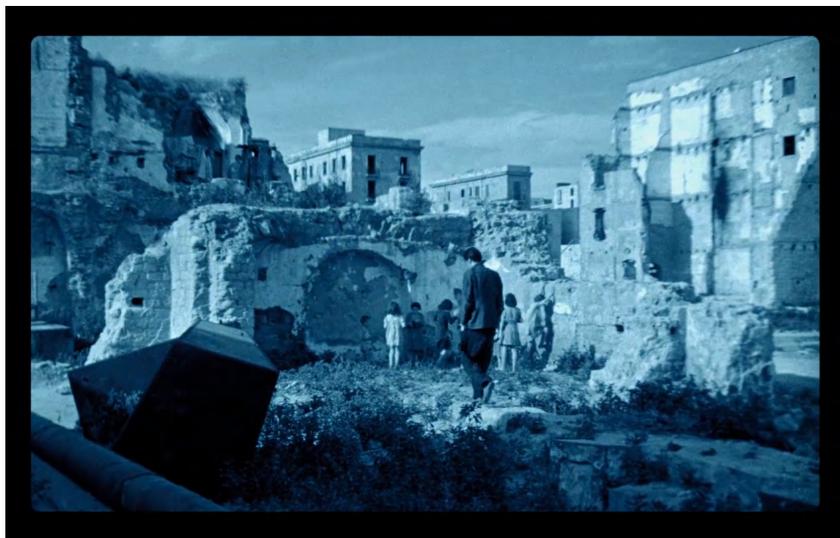


FIG. 4

Questa paratassi di tempi incongrui in un flusso nebuloso si ancora, a mio avviso, ad una dislocazione identitaria, ad una perdita che il soggetto socialmente (e intimamente) apolide sperimenta come spaesamento, come impossibilità di integrarsi perfettamente in un ambiente ostile – l'alta borghesia in questo caso – uno spazio chiuso e avverso, ma profondamente ambito. In questa direzione risulta illuminante l'incipit del romanzo, molto più del film, in quanto descrive minuziosamente il disagio di un corpo fuori posto. Martin si ritrova nella casa elegante e raffinata di Ruth (Elena nel film), terrorizzato dall'idea di non saper controllare il proprio corpo ingombrante, di cui avvertiamo gli scatti, il sudore, la rigidità, la paura di sfiorare

e far cadere oggetti e sopramobili. Un luogo domestico che si trasforma in un labirinto irto di pericoli, ma solo nella mente del protagonista, come rivela la scrittura visiva di London: "Fra un piano a coda e un tavolo centrale coperto di alte pile di libri, c'era abbastanza spazio per far passare una mezza dozzina di persone a spalla a spalla, e ciò malgrado egli tentò il passaggio con trepidazione. Le braccia pesanti gli penzolavano lungo i fianchi. Non sapeva che farsene, di quelle braccia e di quelle mani, e quando, alla sua mente eccitata, parve che un braccio fosse lì per sfiorare i libri sul tavolo, fece uno scarto indietro come un cavallo imbizzarrito, mancando per un pelo lo sgabello del pianoforte" (London 1909, ed. 1979: 21-22).

Questo senso di non appartenenza, di esclusione, ben visibile anche nel film, sarà il motore di un'ossessione, la brama di raggiungere una terra promessa, la ricchezza e la fama, tramite processi imitativi e identificazioni aberranti. Martin confessa subito ad Elena il suo desiderio: "ho deciso di essere come voi, parlare come voi, pensare come voi", non a caso proprio nel momento in cui Elena lo ritrae, anticipando il suo tentativo di "addomesticamento", e in cui la disparità tra i due è accentuata da un campo e controcampo in cui Elena, in piedi, guarda dall'alto verso il basso Martin, seduto (FIG. 5). Uno sradicamento, dunque, che come corpo fuori luogo, come deterritorializzazione identitaria, rivela anche un'asincronia derivante da una non-coincidenza tra le differenti temporalità delle varie classi sociali. Martin fin da subito lotta per non essere il semplice elemento residuale estraneo al tempo attuale (Bloch, 1935, ed. 1992: 93), ma nel fare ciò acconsente ad una perdita psichica, un'alienazione, che come visto nella scena finale, si risolve in una scissione insanabile. È interessante notare come, dopo la parentesi genovese, il nuovo incontro con Elena nella sua villa presenti delle variazioni visive rispetto alla scena del ritratto: questa volta è Martin ad essere in piedi, ed Elena seduta,



FIG. 5

dunque le inquadrature angolate dal basso verso l'alto gli conferiscono un nuovo status, coincidente con un cambiamento del suo desiderio, questa volta più autonomo e personale, quello di diventare scrittore (FIG. 6).

Eppure quest'identità di scrittore non basterà a preservare l'unità di un soggetto che prima tenta una regressione in una sorta di microcosmo arcaico-matriarcale nella campagna, tramite il personaggio di Maria, per poi ancorarsi alla figura paterna di Russ Brissenden, da cui verrà abbandonato in maniera improvvisa e traumatica. Il correlativo oggettivo del vascello che affonda, immagine d'archivio che per la prima volta nel film viene contaminata dall'audio del protagonista, dal pianto in particolare, segna quella rottura irreparabile, dopo la quale Martin si liquefa in uno stato fantasmatico, un morto nel regno dei vivi. Dopo l'ellissi, infatti, Martin riappare vestito di bianco (e lo sarà fino all'ultima scena, rispetto al blu predominante



FIG. 6

nella prima parte del film) con indosso una maschera, inequivocabilmente simile alla figura di Pulcinella, che come in *Bella e Perduta* “si fa maschera tragica, privata dei guizzi e dei lazzi che la connaturano esteticamente” (Ringozzi 2017), mediatrice tra la vita e la morte. Ubriaco e portato a letto dall’amico Nino (Vincenzo Nemolato) e dall’editore Renato (Maurizio Donadoni), Martin chiude gli occhi abbandonandosi al sogno, che ancora una volta assume la forma di un’immagine sbiadita e lontana, come fosse d’archivio, e che, rivolgendosi al passato, nuovamente riflette in modo implicito sulla difficile ricerca d’identità. L’atto del bambino che impara a scrivere ripetendo sul foglio il suo nome, in questo caso “Martin Eden”, è un’immagine di una memoria inconscia e sintomatica che fa riaffiorare il desiderio di affermazione identitaria, e che nella sua natura *zeitlos* ritorna come sopravvivenza, sconvolgendo ancora una volta un tempo che non si limita a scorrere, ma “*lavora*. Si costruisce e crolla, si

sbriciola e si trasforma. Scivola, cade e rinasce. Si seppellisce e risorge. Si decompone, si ricompone: altrove o in altro modo, in tensioni o in latenze, in polarità o ambivalenze, in tempi musicali o in contratempi..." (Didi-Huberman 2002, ed. 2006: 294).

Il tempo si sgretola, dunque, dando vita ad un'emorragia visiva che sgorga irrefrenabile dagli occhi di Martin, ricordi personali, come quelli in cui è presente Briss, e ricordi di un'Italia tormentata dal fascismo, da un'innocenza perduta. L'atto finale, prima del suicidio, non può che condensare un nichilismo malinconico e intollerabile, come risposta ad un'industria culturale che disumanizza nel momento in cui "la sua ideologia fa ricorso soprattutto al sistema divistico preso a prestito dall'arte individualistica e dal suo sfruttamento commerciale" (Adorno 1958-67, ed. 1979: 61). Così Martin, ormai cosciente di essere una pedina nel sistema capitalistico, rifiuta l'aura mitica che un tempo ha desiderato con ardore, con non poche contraddizioni e disillusioni, sperimentando ancora una volta un'ulteriore scissione tra l'immagine che gli viene inculcata dal pubblico e la percezione che egli ha di sé stesso: "Lo scrittore Martin Eden non esiste. È un frutto delle vostre menti. Quello che avete davanti è un malandrino, un marinaio. Io non sono un mito. È inutile che ci provate, a me non mi fregate!".

3. *Incontri e paesaggi*

Il cinema di Pietro Marcello ha le sue ricorrenze, una metempsicosi figurale che si esprime tramite il ritorno di motivi, di umori e caratteri, come i luoghi di transito, i treni e le navi, il porto e il mare, quella mobilità di personaggi che camminano, deambulano, attraversano spazi eterogenei. Anche Martin Eden, come abbiamo visto, è un soggetto mobile, trattiene qualcosa del flâneur (e la sostituzione di Swinburne con Baudelaire non sarebbe casuale⁴) negli attraversamenti di una Napoli pittoresca e umana, in cui "le immagini di città sono appunto

esercizi di sguardo, modalità attraverso cui poter cogliere i dettagli, i movimenti fugaci, i segni delle molteplici temporalità che attraversano lo spazio urbano” (Dottorini 2008). Martin, ritornato a Napoli dopo il duro lavoro nell’acciaieria genovese, penetra nuovamente in quest’alcova familiare di sguardi in macchina che rassicurano e insieme minacciano, attraversa strade affollate d’istrionismo urbano, in cui “gli edifici vengono usati come palcoscenico popolare. Essi sono divisi in innumerevoli teatri dove l’azione si svolge simultanea. Balcone, cortile, finestra, passaggio, scalinata, tetto sono allo stesso tempo scena e palco” (Benjamin, Lacis, 1925, ed. 2007: 8). Una città, dunque, che diventa corpo pulsante e rivela anch’essa residui atemporali (FIGG. 7-8), proprio come il suo protagonista che l’attraversa a ritmo di “Voglia ‘e turnà”⁵, una parentesi d’amore urbano, dunque, forse un tributo dello stesso Marcello che ‘casualmente’ appare proprio qui, dietro Marinelli, con una camminata sincrona (FIG. 9).



FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9

Questa fluidità di movimento ritorna anche nell'elemento del mare, che si offre come possibilità e come condanna, come spostamento continuo o annegamento negli abissi, sicuramente un linguaggio differente rispetto a quello terrestre. Martin marinaio si scontra con l'immobilità di un mondo che ostacola l'ascesa sociale, se non a patto di seguire le sue leggi ben determinate, quelle leggi che permettono al personaggio di Gargiullo di far carriera, ma ripudiano un desiderio anarchico come quello del protagonista. Martin è il "poeta naufrago sui lidi di una terra straniera" (London 1909, ed. 1979: 133), un *savage* per Elena e il suo mondo. La differenza di classe diventa differenza razziale e nel romanzo ciò è maggiormente accentuato da un'introspezione più profonda del personaggio di Ruth, la cui ammirazione iniziale per Martin viene paragonata alle sensazioni insolite nel guardare gli animali feroci al giardino zoologico: "Ella era mossa dal solito impulso di domare l'essere selvaggio" (London 1909, ed. 1979: 94).

Questo desiderio di Ruth/Elena, insieme all'idealizzazione compiuta da Martin, complica le dinamiche tra *savage* e *conqueror*, e implicitamente tra maschile e femminile. Elena è l'incarnazione della *true womanhood* vittoriana, pia e devota alla famiglia – così come le altre donne presenti nel film raffigurano esclusivamente un ideale materno, evidenziato dagli abiti sobri e da pettinature ottocentesche: la sorella Giulia (Autilia Ranieri) è sottomessa ad un marito rude e violento (Bernardo, interpretato da Marco Leonardi); Maria (Carmen Pommella) è la madre lavoratrice buona e misericordiosa; e anche Margherita (Denise Sardisco) che in quanto figura opposta ad Elena potrebbe incarnare una carica sovversiva popolare, in realtà non ha alcuna *agency*, ma il suo unico destino è quello di essere la seconda scelta, rimpiazzo di Elena. Martin, dunque, è il polo catalizzatore attorno a cui ruotano queste figure spesso bidimensionali, sottoposte ad un processo di idealizzazione.

La donna amata viene vista dal protagonista non solo come un femminile etereo, ma come un porto di salvezza dalla sua condizione sociale, come “three-fold goddess of love, of knowledge and of beauty” (S. S. Baskett 1977: 207). Elena, dal canto suo, è cristallizzata nelle griglie della sua rigida educazione – la sua preoccupazione per le “parolacce” anche nell’ultimo incontro con Martin è l’estremo momento di rottura per cui tutto il pathos di un ricongiungimento, che scaturisce dall’emozione di un primo piano di una macchina instabile che ricomponne insieme i due volti, si sgretola all’improvviso, squarciando un velo da cui fuoriesce quel reale così intollerabile, l’inadeguatezza di Elena per Martin. Inoltre gli sguardi in camera della donna, in particolare nelle due inquadrature d’impostazione teatrale in cui Elena “declama” la lettera destinata a Martin, su uno sfondo neutro e irriconoscibile per cui il personaggio viene disancorato da un mondo concreto e reale (FIG. 10), se da un lato traforano

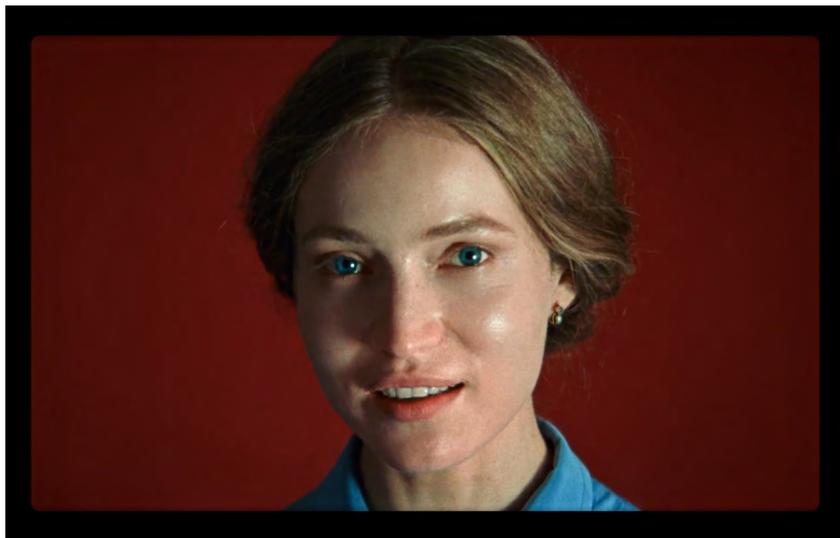


FIG. 10

brechtianamente l'illusione di realtà cinematografica, possono essere interpretate ancora una volta come immagini mentali di Martin, come se in definitiva Elena esistesse solo come una proiezione del protagonista.

L'ultimo di una serie di incontri e d'identificazioni impossibili è quello con Russ Brissenden. Russ (interpretato da Carlo Cecchi che in qualche modo doppia la parabola discendente di "un matematico napoletano"⁶) offre a Martin una possibile identità-altra, tramite la strada del socialismo. Ma il protagonista, contaminato dalle letture di Spencer e da un forte individualismo, non seguirà in pieno la strada del suo mentore, se non in negativo, ovvero duplicandone il suicidio. Una sovrapposizione postuma tra i due personaggi continuerà anche dopo la morte di Russ, quando critici e giornalisti affibberanno a Martin la paternità del poema *Effimera*, scritto in realtà da Brissenden.

Questo personaggio, che come spiega Braucci ha il compito di "sottolineare l'utopia come unica via alternativa ai massacri e alle delusioni della Storia, Novecento compreso" (Braucci 2020: 245), assume anche una sottile valenza metacinematografica nel momento in cui decostruisce la narrazione stessa cui stiamo assistendo, svelando l'impossibilità dell'intreccio romantico della storia: "Tu vivi in una favola Martin, la principessa e il marinaio!". Di conseguenza il socialismo non è solo una possibile strada di salvezza per Martin e per la sua scrittura, ma lo è anche per il cinema stesso, un cinema che nella rappresentazione filmica – nella scena che vede Martin e Elena in disaccordo sul film "edulcorato" appena visto – ha delle evidenti somiglianze visivo-cromatiche con il palco del comizio socialista cui il protagonista, spinto da Russ, prende parola per la prima volta: entrambi i luoghi sono in qualche modo accomunati, contrassegnati dal rosso vivido dei drappeggi.

Martin Eden, in definitiva, è un film poeticamente politico, lo è d'altronde tutto il cinema "personalissimo" di Marcello che come pochi riesce ancora a prendersi cura delle immagini, tramite un montaggio erede delle lezioni del *found footage* e delle avanguardie. Afflato poetico e politico si coniugano nella capacità di attraversare la Storia, tramite la riappropriazione di paesaggi che nella granulosità di pellicole ritrovate e rimostrate diventano spazi aptici (Bruno 2002) ed affettivi, in grado di stabilire inedite relazioni sensoriali tra spettatore e schermo. L'ibridazione dei linguaggi, dettata da un'audace sperimentazione che guarda politicamente alle immagini, disegna percorsi privi di indicazioni predefinite. L'archivio diventa il ventre dell'enigma, esibisce una parata di spettri che si fa danza intima con una memoria passata e futura.

NOTE

¹ Per questo film Marcello e Braucci hanno vinto il David di Donatello per la miglior sceneggiatura non originale.

² Grazie all'interpretazione di Martin Eden, Marinelli si aggiudica la Coppa Volpi alla 76^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

³ Nel film vi è una straordinaria eterogeneità di materiali d'archivio, alcuni presi in prestito da differenti archivi, come l'Archivio Istituto luce, Archivio nazionale cinematografico della resistenza, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Archivio storico poste italiane, Cineteca di Bologna, Cineteca fondazione Ansaldo, Criticalpast LLC, Deutsche kinemathek, Gosfilmofond of Russia, Rai radio televisione italiana. Altri frammenti invece appartengono allo stesso Marcello (si tratta di materiale girato precedentemente per altri progetti) e altri ancora sono stati girati appositamente per *Martin Eden*, ma "effettati" in modo da sembrare datati e omologarsi al resto del repertorio, dunque essenzialmente dei falsi *found footage* che ancora una volta problematizzano lo statuto dell'immagine. Anche i formati variano dal 16 al 35 mm. Come spiega Marcello in un'intervista:

“We also used some expired film stock. So many different formats that we then uniformed in the final editing. It’s a craftsman’s work, in a way” (Pietro Marcello in Cronk 2019: 11).

⁴ In un’intervista, Braucci spiega la scelta della sostituzione in questi termini: “we switched the Swinburne Anglo-Saxon reference to the French poet Baudelaire, because he was more important in Italian culture” (Maurizio Braucci in Cronk 2019: 9)

⁵ Anche la musica svolge un ruolo decisivo, raddoppiando su un ulteriore livello il gioco di intrecci temporali: “Even the score delights in anachronism, marked by a heavy synth bass that perforates the sacral reverb of a cappella and organ song, like a discotheque in a cathedral. And – why not? – ‘70s and ‘80s Europop throwbacks lend archival sequences a further sense of epochal collapse.” (Phoebe 2020: 34).

⁶ Il film di Mario Martone, *Morte di un matematico napoletano* (1992), racconta l’ultima settimana di vita, prima del suicidio, di Renato Caccioppoli, interpretato appunto da Cecchi.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Adorno, Theodor W. (1958-67), “Résumé über Kulturindustrie”, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, trad. it. di Elena Franchetti, “Ricapitolazione sull’industria culturale”, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli, 1979: 58-68.
- Agamben, Giorgio (2000), *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Baskett, Sam S. (1977), “Martin Eden: Jack London’s “Splendid Dream””, *Western American Literature*, 12/3: 199-214.
- Benjamin, Walter; Laci, Asja (1925), “Neapel”, tr. it. a cura di Hellmut Riediger, “Napoli”, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007.
- Bertozzi, Marco (2018), *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell’esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio.
- (2012), *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio.

- Bloch, Ernst (1935), *Erbschaft dieser Zeit*, trad. it. a cura di Laura Boella, *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1992.
- Braucci, Maurizio (2020), "Spazioaperto: adattare *Martin Eden*", *Cinema e storia: rivista annuale di studi interdisciplinari*, 9: 241-245.
- Brunetta, Gian Piero (2007), *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Bari, Laterza.
- (2012), "Cinema italiano oggi: Eredità, tradizione, orizzonti narrativi, forme della speranza", *Annali d'Italianistica*, 30: 31-50.
- Bruno, Giuliana (2002), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, trad. it. a cura di Maria Nadotti, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Monza, Johan & Levi Editore, 2015.
- Cati, Alice (2013), *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano, Mimesis.
- Chen, Phoebe (2020), "Collective Consciousness. The making and un-making of a novelist reflects the ebb and flow of a troubled century in Pietro Marcello's Jack London adaptation *Martin Eden*", *Film Comment*, 56/1: 32-35.
- Cocker, Emma (2009), "Ethical Possession: Borrowing from the Archives", *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*, ed. Ian Robert Smith, Scope e-Book: 92-110.
- Cronk, Jordan (2019), "No God But the Unknown. Pietro Marcello and Maurizio Braucci on *Martin Eden*", *Cinema Scope. Expanding the Frame on International Cinema*, 80: 6-11.
- De Gaetano, Roberto (1996), *Passaggi. Figure del tempo nel cinema contemporaneo*, Roma, Bulzoni.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma II – L'Image-temps*, trad. it a cura di Liliana Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989.
- Didi-Huberman, Georges (2000), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, trad. it. di Stefano Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, trad. it. a cura di Alessandro Serra, *L'immagine*

- insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Doane, Mary Ann (2002), *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press.
- Dottorini, Daniele (2008), "Rileggere Benjamin: la forma della città, la doppia immagine della modernità", *Cahiers d'études romanes*, 19, [14/09/2020], <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1688>.
- Durkheim, Émile (1897), *Le suicide. Étude de sociologie*, trad. it. di Rosantonieta Scramaglia, *Il suicidio. Storia di sociologia*, Milano, BUR – Rizzoli, 2010.
- Farnesi Camellone, Mauro (2016), "Contemporaneità e non-contemporaneità di Ernst Bloch. Una filosofia politica in eredità", *Filosofia politica*, 2: 339-350.
- Fgaier, Sara (2010), "Piccole e grandi storie", *Genova di tutta la vita*, ed. Daniela Basso, Milano, Feltrinelli.
- Gunning, Tom (1989), "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator", *Film Theory and Criticism*, eds. Leo Braudy e Marshall Cohen, New York, Oxford UP, 2009: 736-750.
- London, Jack (1909), *Martin Eden*, trad. it. a cura di Oriana Previtalli, Milano, BUR – Rizzoli, 1979.
- Marcello, Pietro (2017), "Un'idea di mondo", *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, ed. Dario Zonta, Roma, Contrasto.
- Montani, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza.
- Nichols, Bill (2001), "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde", *Critical Inquiry*, 27/4: 580-610.
- Parigi, Stefania, Uva, Christian, Zagarrìo, Vito, eds. (2019), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, Roma Tre-Press.
- Pravadelli, Veronica (2007), *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio.
- Ringozi, Mattia (2017), "Pulcinella in celluloide: suggestioni di

cinema italiano dal dopoguerra a oggi", *Babel. Littératures plurielles*, 35, [14/09/2020], <http://journals.openedition.org/babel/4870>.

FILMOGRAFIA

87 ore – Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni, Dir. Costanza Quatriglio, IT, 2015.

Bella e perduta, Dir. Pietro Marcello, IT, 2015.

La bocca del lupo, Dir. Pietro Marcello, IT, 2009.

Favolacce, Dir. Fabio D'Innocenzo, Damiano D'Innocenzo, IT-CH, 2020.

Fuocoammare, Dir. Gianfranco Rosi, IT, 2016.

L'intervallo, Dir. Leonardo Di Costanzo, IT-CH-DE, 2012.

L'intrusa, Dir. Leonardo Di Costanzo, IT-CH-FRA, 2017.

Lazzaro Felice, Dir. Alice Rohrwacher, IT-CH-FRA, DE, 2018.

Le meraviglie, Dir. Alice Rohrwacher, IT-CH-DE, 2014.

Il passaggio della linea, Dir. Pietro Marcello, IT, 2007.

Le quattro volte, Dir. Michelangelo Frammartino, IT-DE-CH, 2010.

Martin Eden, Dir. Pietro Marcello, IT, 2019.

La strada dei Samouni, Dir. Stefano Savona, IT-FRA, 2018.

Terramatta, Dir. Costanza Quatriglio, IT, 2012.